ROK III NR 9 WARSZAWA ROK 1936-7
MAJ

TEATR W SZKOLE

MIESIĘCZNIK
ZWIĄZKU NAUCZYCIELSTWA POLSKIEGO

T R E Ś Ć N U M E R U:

Natalia Satz — Praca kółek dramatycznych (przekład Haliny Pilichowskiej) (dok.).

Jan Ostrowski-Naumoff — Polskie tańce narodowe:
Część szczegółowa (dokończenie): Mazur i Oberek.
Opracowanie choreograficzne: Edward Kuryło.
Muzyka: Adam Kapuściński.
Rysunki: Bronisław Stefan Fedyszyn.

Aleksander Maliszewski — Rapsodia ludowa spowodu ogonka owieczki (piosenka do inscenizacji).
Muzyka: Anatol Zarubin.

Henryk Ładosz — „Gdyby tak można"... czyli „Szkoła na wesoło". (obrazek sceniczny w jednej odsłonie).

Natalia Zarembina — Ciepłe kluski — (humoreska niezupełnie wesoła) (wg. A. Czechowa).

Maria Kownacka — Wicuś Trzepałkiewicz występuje w teatrze. (monolog).

Helena Duninówna — Straszny sen (monolog).

Z teatru.

Z wydawnictw.

Od redakcji.

ADRES REDAKCJI I ADMINISTRACJI: Warszawa, ul. Smulikowskiego 1.
Redakcja czynna w środy od godz. 10-ej do 12-ej. Tel. 669-70.
Administracja czynna od godziny 8-ej do 15-ej. Telef. 269-49.

WARUNKI PRENUMERATY:

NAKŁADEM ZWIĄZKU NAUCZYCIELSTWA POL.

Prenumerata roczna . . . . . zł 8.—
Dla członków Związku Nauczycielstwa Polskiego . . zł 4.—
Przy prenumerowaniu dwóch i więcej czasopism . . zł 3.—

KONTO P. K. O. Nr 435.

KAŻDY CZŁONEK Związku Nauczycielstwa Polskiego może otrzymać „Teatr w Szkole" bezpłatnie, jako dodatek miesięczny do „Głosu Nauczycielskiego".

Zakłady Graficzne „NASZA DRUKARNIA", Warszawa, ul. Sienna 15.

TEATR W SZKOLE
WARSZAWA MAJ 1937
ROK III Nr 9

NATALIA SATZ

PRACA KÓŁEK DRAMATYCZNYCH

Przełożyła Halina Pilichowska

(dokończenie)

Próba przy stole

Próby należy zaczynać od tego, aby każda z osób czytała swą rolę. Trzeba osiągnąć to, aby młodzież nauczyła się w każdym zdaniu stawiać prawidłowe akcenty logiczne. Niechaj z początku uczestnicy nie starają się o to, aby nadać swemu głosowi specjalne brzmienie, właściwe tej lub owej z występujących w sztuce osób. Jeśli się od razu postawi przed sobą zbyt wiele zadań, to się ani jednego z nich nie rozwiąże. Dopiero wtedy, gdy sens każdego zdania i sens całej sztuki jest właściwie zrozumiany, należy szukać charakterystycznych odrębności przyszłego obrazu. Obawiam się, że nie zostanę dobrze zrozumiana. Mówię tu nie o rozważaniach na ten temat — powinny się one odbywać przez cały czas od chwili rozpoczęcia pracy, — ale o tym, aby nie narzucać odtwarzanej osobie zewnętrznych rysów, na przykład ochrypłego głosu, dopóty, dopóki uczestnik nie wczytał się jak należy w swój tekst, nie uświadomił sobie tego, co przeczytał. Podczas pierwszych czytań koniecznie trzeba się zorientować we wzajemnych stosunkach pomiędzy każdą z występujących osób a innymi, w przyczynach ich postępków, trzeba się zorientować w podtekście każdego zdania. Na tym trzeba się nieco zatrzymać. Co to jest podtekst? Napisane słowa roli — to tekst. Cel, w jakim się owe słowa wygłasza, wewnętrzny ich sens, nazywają podtekstem.

Aby słowa roli brzmiały jak własne, trzeba się zorientować nie tylko w tym, co człowiek mówi, ale również po co mówi, w jakim celu i z jakim uczuciem wygłasza te lub owe słowa. Nie uszło zapewne waszej uwagi, że to lub owo zdanie w ustach rozmaitych ludzi brzmi zupełnie inaczej. Weźmy dla przykładu najprostsze zdanie „dzień dobry".

Wyobraźcie sobie, że jakiś urzędnik spóźnił się do biura. „Dzień dobry", mówi rozglądając się wokół lękliwie. To „dzień dobry", powiedziane ze skruchą, skwapliwie, będzie się różniło od tegoż „dzień dobry", które rzekł przed tym „szturmowiec", przybyły w porę do biura i ochoczo, radośnie witający i nowy dzień i swoich kolegów.

„Tak zwyczajnie" nic się na scenie nie mówi. Wszystko ma swój cel, swoje zadanie. Aby wykonanie było przekonywujące, trzeba się zorientować, jaki cel stawia sobie

osoba działająca w tym lub owym kawałku sztuki, pamiętając jednocześnie o znaczeniu danego epizodu na przestrzeni całej roli, całej sztuki.
Cały zespół młodzieży pod kierunkiem reżysera powinien odpowiednio zorientować się również w budowie sztuki. Trzeba się zastanowić nad zmieniającymi się okolicznościami postępowania każdej z osób na przestrzeni całej sztuki, podzielić w zależności od tego swoją rolę na poszczególne „kawałki". Nietrudno zauważyć, że w każdej sztuce istnieje „węzeł", to zn. sceny, które, że tak powiem, rozpoczynają wypadki widowiska. Później następuje narastanie, spotęgowanie tych wypadków i wreszcie rozwiązanie, gdy się wszystko w sztuce wyjaśnia. Trzeba się zorientować, gdzie się kończy „węzeł" i zaczyna narastanie, a następnie rozwiązanie, trzeba się zorientować w budowie czyli, jak mówimy, w ekspozycji sztuki.
Prawidłowy podział sztuki na części dopomoże przy docieraniu sztuki do widza, a przy tym zasadniczo urozmaici oddziaływanie przyszłego widowiska na publiczność.
W wyniku sumiennej i głębokiej pracy nad sztuką przy stole uczestnicy odczują potrzebę właściwego obcowania ze sobą. Niechaj osoby rozmawiające ze sobą w sztuce siadają obok siebie, wtedy łatwiej im będzie prowadzić dialogi w taki sposób, aby się wydawało, że wygłaszane przez nich słowa przychodzą im do głowy dopiero teraz, przy stole, tak jak to bywa w życiu, gdy słowa jednego wywołują odpowiedź innego, a nie są po prostu zaczerpnięte z książki.
Gra z rekwizytami też bardzo pomaga wykonawcy. Gdyśmy na przykład odbywali próbę z pierwszej sceny sztuki, w której dzieci budują zwierzyniec, to scena ta zabrzmiała szczególnie szczerze, gdy artyści zaczęli wygłaszać swe słowa nabijając gwoździe w drewniane listwy — przyszłego zwierzyńca. Ważne jest, oczywiście, aby tego rodzaju praca na scenie nie przeszkadzała, lecz pomagała przy grze, aby, na przykład, stukanie młotków nie zagłuszało słów osób biorących udział w przedstawieniu.
Bardzo ważne również jest to, aby wykonawcy używając jakichkolwiek rzeczy, wiedzieli po co biorą tę lub ową rzecz, co dzięki każdej z tych rzeczy chcą zrobić, aby **rytm ich pracy** [1]) uzupełniał **rytm ich mowy** [1]), jednym słowem, aby w stosunku do przedmiotów martwych wykonawcy byli przekonujący i szczerzy. Podczas prób przy stole często przychodzą do głowy bardzo ciekawe myśli — jak rozwiązać na scenie ten lub ów kawałek sztuki. Trzeba te myśli starannie zbierać i zapisywać. Lecz praca przy stole jest już ukończona, i członkowie kółka przenoszą się na scenę albo, jeśli sceny nie ma, odbywają próby sytuacyjne, nie siedząc już przy stole.

Próby na scenie

Przede wszystkim trzeba wybrać zasadnicze miejsca na scenie dla każdej z osób w każdym z poszczególnych momentów sztuki. Bardzo dobrze, jeśli przed rozpoczęciem pracy z ruchami ma się już wszystkie budowane części dekoracyj. Budowane części są to takie, po których grający będą musieli chodzić lub skakać.
Parę słów o dekoracyjnym wnętrzu. Teraz częściej mówią nie „dekoracja", lecz „wnętrze" a to dlatego, że słowo „dekoracja" pochodzi od francuskiego wyrazu „décorer", co znaczy upiększać. I rzeczywiście, w dawnym teatrze głównym celem dekoracyj było upiększanie sceny. Ale przecież najsilniejsze wrażenie wywołuje na scenie akcja, a dawne dekoracje, zrobione z rozmaitych pomalowanych materiałów, bynajmniej nie pomagały artystom w akcji. Dekoracje były przeważnie rozmieszczone z tyłu i po bokach sceny, daleko od osób grających, i w najlepszym wypadku

---

[1]) Podkreślenie nasze. Red.

pomagały jedynie do oddania nastroju widowiska, do określenia miejsca, w którym się akcja rozgrywała. Ale i to nie zawsze się dawnym dekoracjom udawało. Wyobraźcie sobie, na przykład, że akcja ma się toczyć w górach. Osoby grające stoją na scenie, a na tylnym płótnie narysowano góry. Czy to dopomaga akcji? Nie. W pierwszej chwili, gdy się kurtyna rozchyli, może nawet ktoś z publiczności powie: „ach, jak pięknie! Góry zupełnie jak prawdziwe!" Ale później, gdy się rozpoczyna akcja, a artyści chodzą po nagiej ziemi obok namalowanej góry, góra ta zaczyna denerwować — wcale nie dopomaga artystom w grze.

Wyobraźcie sobie teraz, że na scenie zrobiono konstrukcję z drzewa, która pozwala artystom rzeczywiście w oczach publiczności wspinać się pod górę, konstrukcję, na której są tarasy, są miejsca, przeznaczone do padania, są wąskie, zagrażające życiu przejścia, — jednym słowem jest to, co pomaga odczuwać tę drewnianą konstrukcję jako istotnie podobną do góry. Gdy się odsłoni kurtynę, może widzowie powiedzą: „I to ma być góra? góry bywają wyższe, ładniejsze". Zewnętrzne podobieństwo do góry na płótnie, oczywiście, łatwiej jest przedstawić. Natomiast, gdy artyści zaczną działać na tej ustawionej na scenie „górze", to widz znacznie lepiej odczuje wszystkie trudności przejść, wyraźniej zrozumie treść sztuki, ponieważ artyści mogą tu wygrywać, to zn. w sposób najlepszy wyzyskiwać każdy kawałek konstrukcji.

Jednym z głównych zadań konstrukcji dekoracyjnej jest to, aby była najbardziej wyrazista i dogodna dla akcji, aby pomagała artystom w grze. Był czas, gdy malarze (mówię teraz o teatrze dla dorosłych) tak się entuzjazmowali negowaniem dekoracyj, że ich wnętrza były zupełnie niezrozumiałe dla widzów. Dobre wnętrze nie tylko swą konstrukcją, ale również i swym wyglądem powinno dopomagać przy oznaczaniu miejsca i czasu działania.

Pomaga tu również światło. Często w amatorskim teatrze nie przywiązuje się dostatecznej wagi do oświetlenia. A od oświetlenia zależy bardzo wiele. Przy dobrze zastosowanym oświetleniu zyskuje bardzo nie tylko wnętrze dekoracyjne, ale również i całe przedstawienie.

Światło umożliwia podkreślanie rozmaitych części widowiska, wydobywanie niezbędnego dla sztuki nastroju. Niesłuszne byłoby mniemanie, że w tej dziedzinie kółka amatorskie nie mogą nic zdziałać. Trzeba przebudzić dziecięcą wynalazczość, zwrócić uwagę na ten odcinek teatralnej pracy, a sprawa niewątpliwie ruszy z miejsca. Czyż istotnie tak trudno powlec z dziesięć lampek czerwonym niebieskim lub zielonym lakiem? A przecież umożliwi to szereg ciekawych kombinacji świetlnych.

Kostium teatralny powinien mieć specjalny kształt, powinien pomagać przy odtwarzaniu typu, postaci tego lub owego człowieka. Jeśli, na przykład, rolę jakiegoś kanciastego człowieka gra wcale nie szczupły artysta, to do jego ubrania wkłada się czasem drut stalowy. Dla szczupłej artystki, grającej tłuściocha, wkłada się pod suknię specjalne wałki z waty lub innego materiału. Przecież celem kostiumów, tak samo jak i dekoracyj jest dopomaganie wykonawcy, pomaganie w odtwarzaniu obrazu, zamierzonego przez autora, reżysera i wykonawcę roli.

Świadomie dzielę się z kierownikami kółek dramatycznych doświadczeniem, zdobytym w zawodowym teatrze dla dzieci.

Pomiędzy pracą zawodowego teatru dla dzieci a pracą dziecinnych kółek dramatycznych jest dużo wspólnego. Warto by do planu pracy kółek dramatycznych włączyć systematyczne wycieczki do teatrów, nie tylko na przedstawienia, ale również na scenę, aby się poznać z jej urządzeniem, z dekoracyjno-technicznymi oraz innymi pracami.

Twórcze spotkania z dramaturgami, z artystami pracującymi w teatrach, zwłaszcza w teatrach dla dzieci, są nader cenne, ponieważ w ten sposób kółka amatorskie zdobywają najwartościowsze osiągnięcia teatrów dla młodzieży.

Uczyć się — to nie znaczy kopiować, t. j. brać wszystko bez wyboru — powinni o tym pamiętać członkowie kółek dramatycznych, ponieważ lubią oni czasem naśladować ślepo artystów i usiłują się do nich upodobnić, czerpiąc czasem rzeczy złe, a nie te, które byłyby dla nich istotnie pożyteczne i potrzebne w pracy kółka.

Oczywiście, umalować sobie różem twarz, jak to, na przykład, robi aktor grający na scenie rolę młodzieńca, jest znacznie łatwiej niż pracować poważnie nad rolą; lecz istotną wartość ma właśnie to drugie, a nie pierwsze. To samo dotyczy dekoracyj i kostiumów. Młodzież chciałaby, aby wszystko było jak w „prawdziwym teatrze". A przecież w prawdziwych artystycznych teatrach dekoracje i kostiumy zrobione są też przede wszystkim z jak najprostszych materiałów. Wartość ich polega też przede wszystkim na tym, że odpowiadają zadaniom sztuki, a wcale nie na pozornej świetności.

W ogóle młodzież często nie docenia swojej wynalazczości, prędko się cofa przed trudnościami związanymi z wystawieniem sztuki, trudnościami, które nader często są tylko pozorne. **Rzeczą najważniejszą w przedstawieniu — są mimo wszystko nie dekoracje i kostiumy, ale gra osób, biorących udział w przedstawieniu.** Źle odegranego widowiska nie uratują najwspanialsze bodaj dekoracje, a widząc dobrą grę człowiek wierzy, że ma przed sobą starca, jeśli chłopiec grający tę rolę uzupełni swe zwykłe ubranie tylko brodą z włosia i czapką ojcowską.

Na próby sytuacyjne w tym miejscu, gdzie się odbędzie przedstawienie, trzeba przeznaczyć dużo czasu, aby każdy z grających czuł się absolutnie pewnie na scenie i aby wszystkie jego ruchy zgadzały się z charakterystyką odtwarzanej osoby.

Są ludzie, którzy się wiecznie śpieszą. Inni, wręcz przeciwnie, chodzą ociężale i spokojnie. Znajdźcie specjalny chód, obmyślcie maniery, nałogi, charakterystyczne dla odwarzanej roli, przyjrzyjcie się otaczającym was ludziom, podobnym z typu do osoby, w którą się macie wcielić na scenie. Ale myśleć o tych właściwościach jak najmniej. Trzeba je podać tak, aby się wydawało, że są nieodłączne od wszystkich słów roli, od wykonawcy.

Praca w kółku dramatycznym jest bardzo ciekawa, ale tak, jak każda praca, wymaga poważnego traktownia. Nawet aktorzy nie potrafią „w lot" paru gestami oddać charakteru, istoty roli, a tym mniej nie powinni być pewni swej umiejętności i talentu członkowie kółek dramatycznych.

Próby mówione, z wszystkimi ruchami potrzebne są i po to aby osiągnąć grę zespołową, t. j. całkowite uzgodnienie akcji wszystkich uczestników widowiska. Tylko wówczas idee, myśli sztuki nabiorą właściwego wyrazu.

Oczywiście, o żadnym suflerowaniu w ochotniczym teatrze nie może być nawet mowy. Wszyscy muszą swe role umieć na pamięć. Jeśli w sztuce jest muzyka, śpiew, tańce — to trzeba odbywać z nich próby nie tylko wówczas, gdy wynika to z toku akcji, lecz również osobno, aby te wstawki były istotnie artystycznie wykonywane. Takie opracowanie widowiska da członkom kółka dużą satysfakcję. To nic, że przygotowanie przedstawienia pochłonie dwa-trzy miesiące — przedstawienie za to będzie dobre. Nie obawiajcie się tylko własnej fantazji i do wszystkich odcinków widowiska wnoście własną inicjatywę. Budowniczy nowego życia musi być człowiekiem o wielkim rozmachu twórczym.

JAN OSTROWSKI-NAUMOFF

POLSKIE TAŃCE NARODOWE

(dokończenie)

Rozdział VI.

MAZUR..

26. Uwagi ogólne o mazurze.

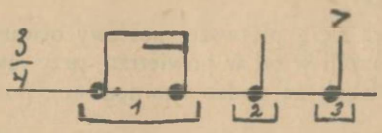
Mazur jest jednym z najbardziej charakterystycznych tańców polskich. Pochodzi z ziemi mazowieckiej, rozpowszechnił się jednak nie tylko w kraju, lecz również pod postacią tzw. mazurka stał się od XIX w. b. popularny za granicą. Dawniej zwany był gonionym i ten pierwiastek gromadnej gonitwy zachował się w nim. Jest tańcem łączącym w sobie skoczność z posuwistością. W ruchach cechują go wielka zamaszystość, werwa i animusz, przy właściwym również polonezowi ugrzecznieniu tańczących względem siebie.

Zwięzłą charakterystykę mazura zawiera „Słowo Wstępne" A. Schroedera do „Tańców Polskich" Z. Stryjeńskiej, a w jego postaci ludowej w opisie wesela Boryny w „Chłopach" Wł. Reymonta.

Do mazura tańczący mogą być ubrani obciśle, jak do poloneza, bądź też krócej, jak w krakowiaku, tylko że wówczas bez kółek u pasa u tancerzy, a korali i fartuszka u tancerki, która tańczy bądź w staniczku, bądź też w kapotce, naśladującej kontusik.

27. Rytm i tempo mazura.

Mazur jest tańcem o rytmie nieparzystym i takcie trójdzielnym na $^3/_4$, a czasem na $^3/_8$. Zasadnicza figura rytmiczna mazura wygląda w sposób następujący:



Akcent dynamiczny wypada na słabą, trzecią część taktu, przy zakończeniu frazy muzycznej, na drugiej części. Tempo mazurowe waha się w dość dużym zakresie, nie osiągając najwyższej szybkości, właściwej dopiero oberkowi. W jednostkach metronomu tempo to wynosi:

M.M. ♪ = 140—160

W postaci umiędzynarodowionego mazurka występuje odmiana rytmiczna mazura polegająca na tym, że akcent wypada na mocnej, 1. cz. taktu.

28. Postawy, kroki i figury w mazurze.

W mazurze występują trzy odmiany postaw: jedna otwarta podobna do polonezowej oraz dwie zamknięte, jedna do obrotów, druga do hołupców. Do tego tańca wprowadzono dalej następujące kroki: mazurowy, goniony, hołupiec mazurowy, utykany, przytupywany i stąpany, wreszcie figury: wężową, wiatrakową, obrotową, popisową i zakończenie mazurowe.

a) Postawy w mazurze.

1) W postawie otwartej tańczący stoją obok siebie, przy czym tancerka wyprzedza tancerza o małe pół kroku. Tańczący stoją w czwartej pozycji z wewnętrznymi nogami do przodu (wykrok) i na tych nogach spoczywa ciężar ciała; trzymają się przy tym wewnętrznymi rękami wyciągniętymi w pierwszej pozycji do przodu. Co do zewnętrznych rąk, to tancerka prawą ręką unosi fałd sukni, tancerz zaś trzyma lewą w pierwszej pozycji wyciągniętą do przodu, lub w czwartej pozycji, wzniesioną do góry, zależnie od figury tanecznej.

Podobnie jak w Polonezie tańczący wykonują jednakowe kroki z przeciwnych nóg zaczynając od zewnętrznej. Pozostałe pary postępują z początku za pierwszą w odległości dużego kroku jedna od drugiej.

2) Postawa **zamknięta** ma dwie odmiany: **hołupcową** oraz **obrotową.**

Postawa **zamknięta hołupcowa** podobna jest do **zamkniętej z trzymaniem** rąk w krakowiaku. Tańczący stoją naprzeciw siebie, nie obejmują się jednak w pasie, lecz mają ręce wyciągnięte do drugiej pozycji w bok, oraz trzymają się dłońmi wewnętrznych rąk. Nogi znajdują się w drugiej pozycji (rozkrok), przy czym ciężar ciała spoczywa na wewnętrznych, zewnętrzne stopy zaś dotykają czubkiem palców ziemi, lub są uniesione lekko nad ziemią.

Trzecia postawa **zamknięta** do **obrotów** polega na tym, że tańczący stojąc naprzeciw siebie, zwróceni twarzami, obejmują się w pasie lewymi rękami, mając je zatem jak w czwartej pozycji, do przodu, prawe ręce zaś mają jak w czwartej pozycji, do góry. Nogi mają w drugiej pozycji (rozkrok), stoją jednak na lewych, na których zatem spoczywa ciężar ciała, prawe zaś są nieco podniesione. Ta postawa służy do obrotów w lewo, tj. w kierunku przeciwnym ruchowi wskazówki zegara.

Do obrotów w przeciwną stronę służy analogiczny wariant tej postawy, powstający przez zamianę położenia nóg i rąk, tak iż prawe zajmują położenie lewych i odwrotnie.

b) Krok mazurowy (1 takt).

Krok **mazurowy** wykonywa się z pierwszej postawy **otwartej**, uniósłszy lekko nogi zewnętrzne do czwartej pozycji w tył w powietrzu, przy czym:

na 1 — robi się lekki podskok na nodze wewnętrznej, pozostawiając na niej ciężar ciała,;

na i oraz 2 — przesuwa się zewnętrzną nogę do czwartej pozycji w przód i przenosi się na nią ciężar ciała;

na i — mała przerwa w ruchu;

na 3 — lekki podskok na zewnętrznej nodze, unosząc potem nieco wewnętrzną stopę nad ziemię do czwartej pozycji w tył w powietrzu;

na i — mała przerwa w ruchu.

Następny krok tańczy się tak samo, zaczynając już z przeciwnej nogi. Pewne ułatwienie dla tańczących może stanowić wykonywanie tego kroku nie z przeciwnych, wewnętrznych i zewnętrznych nóg, lecz z jednakowych nóg, więc kolejno, np. z lewych a potem prawych.

Oprócz opisanego, tzw. „męskiego" kroku **mazurowego** tancerka może wykonywać nieco odmienny krok, tzw. „kobiecy". Wykonywa go mając zewnętrzną nogę z tyłu w czwartej pozycji, ze stopą nie uniesioną nad ziemią:

na 1 oraz 2 — przesuwa zewnętrzną nogę do czwartej pozycji w przód i na nią przenosi ciężar ciała;

na i — dosuwa wewnętrzną nogę do zewnętrznej, do trzeciej pozycji z zewnętrzną z przodu, unosi na palce i przenosi ciężar ciała na wewnętrzną;

na 3 — przesuwa zewnętrzną nogę do czwartej pozycji w przód i na nią przenosi ciężar ciała;
na i — przerwa w ruchu.
Następny krok zaczyna się już z przeciwnej nogi.
„Męski" krok wykonywa się przeważnie na pół stopie, uniósłszy się nieco na palcach,

Rys. 14. „Kółeczko" w krakowiaku [1]).

Rys. 15. „Młynek" mazurowy.

Rys. 16. „Młynek" mazurowy.

[1]) Rysunek „Krok mazurowy" zamiast tutaj został umieszczony jako rys. 13 w n-rze 7/8 naszego pisma na str. 207 i podpisany mylnie: „Kółeczko w krakowiaku". (Red.)

a) Postawy w mazurze.

1) W postawie **otwartej** tańczący stoją obok siebie, przy czym tancerka wyprzedza tancerza o małe pół kroku. Tańczący stoją w czwartej pozycji z wewnętrznymi nogami do przodu (wykrok) i na tych nogach spoczywa ciężar ciała; trzymają się przy tym wewnętrznymi rękami wyciągniętymi w pierwszej pozycji do przodu. Co do zewnętrznych rąk, to tancerka prawą ręką unosi fałd sukni, tancerz zaś trzyma lewą w pierwszej pozycji wyciągniętą do przodu, lub w czwartej pozycji, wzniesioną do góry, zależnie od figury tanecznej.

Podobnie jak w Polonezie tańczący wykonują jednakowe kroki z przeciwnych nóg zaczynając od zewnętrznej. Pozostałe pary postępują z początku za pierwszą w odległości dużego kroku jedna od drugiej.

2) Postawa **zamknięta** ma dwie odmiany: **hołupcową** oraz **obrotową**.

Postawa **zamknięta hołupcowa** podobna jest do **zamkniętej z trzymaniem** rąk w krakowiaku. Tańczący stoją naprzeciw siebie, nie obejmują się jednak w pasie, lecz mają ręce wyciągnięte do drugiej pozycji w bok, oraz trzymają się dłońmi wewnętrznych rąk. Nogi znajdują się w drugiej pozycji (rozkrok), przy czym ciężar ciała spoczywa na wewnętrznych, zewnętrzne stopy zaś dotykają czubkiem palców ziemi, lub są uniesione lekko nad ziemią.

Trzecia postawa **zamknięta** do **obrotów** polega na tym, że tańczący stojąc naprzeciw siebie, zwróceni twarzami, obejmują się w pasie lewymi rękami, mając je zatem jak w czwartej pozycji, do przodu, prawe ręce zaś mają jak w czwartej pozycji, do góry. Nogi mają w drugiej pozycji (rozkrok), stoją jednak na lewych, na których zatem spoczywa ciężar ciała, prawe zaś są nieco podniesione. Ta postawa służy do obrotów w lewo, tj. w kierunku przeciwnym ruchowi wskazówki zegara.

Do obrotów w przeciwną stronę służy analogiczny wariant tej postawy, powstający przez zamianę położenia nóg i rąk, tak iż prawe zajmują położenie lewych i odwrotnie.

b) **Krok mazurowy** (1 takt).

Krok mazurowy wykonywa się z pierwszej postawy **otwartej**, uniósłszy lekko nogi zewnętrzne do czwartej pozycji w tył w powietrzu, przy czym:

na 1 — robi się lekki podskok na nodze wewnętrznej, pozostawiając na niej ciężar ciała,;

na i oraz 2 — przesuwa się zewnętrzną nogę do czwartej pozycji w przód i przenosi się na nią ciężar ciała;

na i — mała przerwa w ruchu;

na 3 — lekki podskok na zewnętrznej nodze, unosząc potem nieco wewnętrzną stopę nad ziemię do czwartej pozycji w tył w powietrzu;

na i — mała przerwa w ruchu.

Następny krok tańczy się tak samo, zaczynając już z przeciwnej nogi. Pewne ułatwienie dla tańczących może stanowić wykonywanie tego kroku nie z przeciwnych, wewnętrznych i zewnętrznych nóg, lecz z jednakowych nóg, więc kolejno, np. z lewych a potem prawych.

Oprócz opisanego, tzw. „męskiego" kroku **mazurowego** tancerka może wykonywać nieco odmienny krok, tzw. „kobiecy". Wykonywa go mając zewnętrzną nogę z tyłu w czwartej pozycji, ze stopą nie uniesioną nad ziemią:

na 1 oraz 2 — przesuwa zewnętrzną nogę do czwartej pozycji w przód i na nią przenosi ciężar ciała;

na i — dosuwa wewnętrzną nogę do zewnętrznej, do trzeciej pozycji z zewnętrzną z przodu, unosi na palce i przenosi ciężar ciała na wewnętrzną;

na 3 — przesuwa zewnętrzną nogę do czwartej pozycji w przód i na nią przenosi ciężar ciała;
na i — przerwa w ruchu.
Następny krok zaczyna się już z przeciwnej nogi.
„Męski" krok wykonywa się przeważnie na pół stopie, uniósłszy się nieco na palcach,

Rys. 14. „Kółeczko" w krakowiaku [1]).

Rys. 15. „Młynek" mazurowy.

Rys. 16. „Młynek" mazurowy.

[1]) Rysunek „Krok mazurowy" zamiast tutaj został umieszczony jako rys. 13 w n-rze 7/8 naszego pisma na str. 207 i podpisany mylnie: „Kółeczko w krakowiaku". (Red.)

„kobiecy" natomiast — mając całą stopę na ziemi.

c) **Krok goniony w mazurze** (1 takt).

Mazurowy krok **goniony** jest dalszą odmianą **chodzonego** w polonezie, **podbieganego** w kujawiaku i **dreptanego** w krakowiaku. Robi się go w otwartej postawie, zaczynając z zewnętrzną nogą w czwartej pozycji do przodu, na niej spoczywającym ciężarem ciała, po czym wszelkie stąpnięcia wykonywa się przy ziemi całą stopą:

na 1 — szybkie i skoczne stąpnięcie wewnętrzną nogą do czwartej pozycji w przód i przeniesienie na nią ciężaru ciała;

na i — stąpnięcie zewnętrzną nogą do małej czwartej pozycji w przód przenosząc na nią ciężar ciała;

na 2 — krótka przerwa w ruchu i lekkie ugięcie nóg w kolanach;

na i — uniesienie wewnętrznej nogi nieco nad ziemię, do czwartej pozycji w tył w powietrzu;

na 3 — postawienie energiczne (tupnięcie) lewej nogi w przód do małej czwartej pozycji.

Krok **goniony** może być wykonywany również w tył, w bok, w miejscu oraz w obrocie, ale wówczas już w postawie zamkniętej i z jednakowej nogi przez tańczących w parze.

d) **Hołupiec mazurowy** (1 takt).

Mazurowy **hołupiec** wykonywa się w **zamkniętej** postawie **hołupcowej**. Ciężar ciała spoczywa na lekko ugiętej nodze wewnętrznej:

na 1 — tańczący podskakują na nodze wewnętrznej przenosząc się nieco w kierunku ruchu, ku zewnętrznej nodze, przy czym w skoku uginając nieco nogi w kolanach uderza się obcasem zewnętrznej stopy o obcas wewnętrznej;

na 2 — stawia się zewnętrzną nogę do małej drugiej pozycji w bok i na nią przenosi się ciężar ciała;

na 3 — wewnętrzną nogę szybko dosuwa się do zewnętrznej, do pierwszej pozycji (nogi złączone piętami) i przenosi się ciężar ciała na nogę wewnętrzną;

na i — zewnętrzną nogę unosi się do drugiej pozycji w bok w powietrzu.

Odmianę takiego hołupca otrzymamy, jeśli tańcząc w obrocie zamiast opisanego ruchu:

na 3 — zamiast dosuwać nogę stosowną stawia się ją krzyżując przed drugą do małej czwartej pozycji na zewnątrz w skos i na nią przenosi ciężar ciała itd.

Hołupce mogą być również robione i w przeciwną stronę do kierunku ruchu, w miejscu, w obrocie, tylko że wówczas tańczący wykonują je z jednakowej nogi. Tancerka może zamiast **hołupca** wykonywać inny nieskoczny krok mazurowy.

e) **Krok utykany w mazurze** (1 takt).

Krok **utykany** w mazurze wykonywa się w otwartej postawie, przy czym wewnętrzna stopa znajduje się w czwartej pozycji w przód, zewnętrzna noga ugięta nieco w kolanie, stopa zaś przy kostce nogi wewnętrznej:

na 1 — podskakuje się na nodze wewnętrznej posuwając się nieco w kierunku ruchu;

na 2 — stawia się stopę zewnętrzną do czwartej pozycji w przód przenosząc na tę nogę ciężar ciała oraz unosi się stopę nogi wewnętrznej do czwartej pozycji w tył w powietrzu, zginając nogę w kolanie;

na 3 — szybko stawia się nogę wewnętrzną do czwartej pozycji w przód i unosi stopę zewnętrzną nieco nad ziemię przy kostce drugiej nogi, zginając nogę zewnętrzną w kolanie.

Krok **utykany** można zaczynać również z przeciwnej nogi, a tańczący w parze mogą go robić również z jednakowych nóg, na miejscu, w bok przy obrotach oraz w tył.

f) Krok przytupywany w mazurze (1 takt).
Krok przytupywany jest odmianą kroku gonionego w mazurze. Robi się go zasadniczo na miejscu:
na 1 — przypada energiczne stąpnięcie (tupnięcie);
na i — to samo (tupnięcie);
na 2 — przerwa w ruchu;
na 3 — energiczne stąpnięcie (tupnięcie).
g) Krok stąpany w mazurze (1 takt).
Krok stąpany wykonywany po kroku gonionym lub przytupywanym tworzy tzw. zakończenie. Krok stąpany w mazurze podobnie jak w kujawiaku, krakowiaku, a potem i oberku wykonywa się w ten sposób, że:
na 1 — przypada energiczne stąpnięcie; na 2 — to samo; na 3 — przerwa w ruchu (pauza).
h) Figura wężowa w mazurze (8 taktów).
W figurze wężowej wszystkie pary posuwając się jedna za drugą wykonują po dwa kroki kolejno: mazurowe, hołupce, utykane oraz zakończenie. W ten sposób dwuszereg par obchodzi scenę w kierunku przeciwnym ruchowi wskazówek zegara.
Podwójna figura wężowa powstaje, jeżeli tańczący wykonują nie po dwa kolejne kroki, lecz po cztery, a zakończenie poprzedzają znów dwa kroki mazurowe. Figura podwójna obejmuje oczywiście już nie 8, lecz 16 taktów.
i) Figura wiatrakowa w mazurze (24 takty).
Figura wiatrakowa składa się z dwóch figur obrotowych, dwóch przejść oraz dwóch wiatraków wykonanych raz w lewo, a potem raz w prawo. Kolejność poszczególnych części jest następująca: każda para znajdująca się w swoim rogu sceny robi jedną figurę obrotową, potem jedno przejście na środek sali, z kolei idą wspominane dwa wiatraki, wreszcie powrotne przejście na swoje miejsca w rogach sceny i jedna figura obrotowa.
1) Figura obrotowa (8 taktów) opisana zostanie osobno pod j).
2) Samo przejście (4 takty) odbywa się w ten sposób, że tańczący w parze w postawie otwartej przechodzą ze swego miejsca na środek lub z powrotem, robiąc przy tym dwa kroki mazurowe oraz zakończenie.
3) Do wiatraków tańczące pary ustawiają się na środku sceny po przekątnych, prowadzących od rogów, z których wyszły, przy czym tancerze przytrzymując w dalszym ciągu tancerki wewnętrznymi rękami podają sobie zewnętrzne ręce, wyciągnięte do boku w drugiej pozycji. Z takiego ustawienia tańczący obracają się najpierw w lewo, tj. w kierunku przeciwnym ruchowi wskazówek zegara, robiąc przy tym dwa kroki gonione oraz zakończenie (4 takty).
Następnie tańczące pary wykonują energicznym ruchem obrót na miejscu, tancerze cofając się do tyłu, a tancerki posuwając do przodu, tak, aby nie zmieniając kolejności swoich miejsc wszystkie tancerki mogły podać sobie zewnętrzne ręce. Z takiego ustawienia tańczący obracają się teraz w prawo, czyli w kierunku zgodnym z ruchem wskazówek zegara, robiąc przy tym również dwa kroki gonione oraz zakończenie (4 takty), powracając znów na swoje miejsca, na odpowiednich przekątnych, prowadzących od rogów sceny do środka.
j) Figura obrotowa w mazurze (8 taktów).
Figura obrotowa składa się z dwóch obrotów: jednego w lewo oraz jednego w prawo. Tańczący w parze stoją w postawie zamkniętej do obrotów twarzami zwróceni do środka sceny. Podczas obrotów tańczący wykonują po dwa hołupce oraz zakończenie, tancerka zamiast tego może wykonywać trzy hołupce i jeden krok stąpany (4 takty).

Należy pamiętać, że hołupce zaczyna się z prawej nogi przy obracaniu się w lewo, czyli w kierunku przeciwnym ruchowi wskazówek zegara, i odwrotnie.
Przy robieniu kroku stąpanego na zakończenie wyrzuca się zewnętrzną rękę do trzeciej pozycji w górę. Po wykonaniu obrotów w prawo i w lewo (8 taktów) tańczący winni się znaleźć w tym samym ustawieniu, co na początku figury obrotowej. Przy obrotach w lewo tancerz cofa się do tyłu, a przy obrotach w prawo posuwa się naprzód.
k) **Figura popisowa w mazurze** (32 takty).
Figura popisowa składa się z pięciu elementów wykonywanych w odpowiedniej kolejności. Zaczyna się ją z ustawienia po rogach, jak w figurze obrotowej.
1) Pierwszą część stanowi zmiana **ustawienia** (4 takty). Podczas niej tańczący wykonują dwa kroki **mazurowe** oraz **zakończenie**, przy czym:
Tancerz w pierwszej parze stojącej w lewym rogu sceny przy rampie trzymając tancerkę przechodzi na środek lewego boku i podaje zewnętrzną rękę tancerce z drugiej pary, która stała w lewym rogu sceny przy tle. Tancerka ta puściła wewnętrzną rękę swego towarzysza i zbliżyła się ku środkowi lewego boku sceny, podając rękę zewnętrzną tancerzowi z pierwszej pary. Tancerz z drugiej pary natomiast rozłączywszy się ze swą tancerką przeszedł na środek tła, stając tam sam jako solista.
Analogicznie do pierwszej i drugiej pary postąpiły trzecia i czwarta para, stojące w dalszych kolejnych rogach sceny. W ten sposób na środkach boków sceny ustawiły się dwie trójki: na lewym — tancerka i tancerz z pierwszej pary i tancerka z drugiej pary, na prawym zaś kolejno tancerka i tancerz z trzeciej pary i tancerka z czwartej pary. Na środku tła natomiast tancerz z drugiej pary, a na środku rampy tancerz z czwartej pary. W odwrotnym kierunku następuje **powrót** do swoich rogów.
2) Dalej **przejście trójek** (4 takty) na drugą stronę sceny i w odwrotnym kierunku **powrót trójek** na swoją stronę. Tancerze prowadzący po dwie tancerki w trójkach podczas przejścia i podczas drugiego kroku **mazurowego** wykonywanego przez wszystkich puszcza ręce swych tancerek, aby pozwolić na „przeniknięcie się" trójek przez siebie, poczem przed czwartym krokiem znów podaje ręce swoim tancerkom. Samo „przeniknięcie się" trójek odbywa się w ten sposób, że tańczący po prawej stronie przechodzą twarzami do widowni, tańczący po lewej stronie zaś są odwróceni tyłem do widowni, a twarzą zwróceni do odpowiednich osób tańczących po prawej stronie. Pierwsza tancerka zwrócona jest twarzą do czwartej, pierwszy tancerz do trzeciego, a druga tancerka do trzeciej.
2 bis) **Obroty dreptane** wykonują w tym samym czasie (4 takty) soliści, pozostając na swoich miejscach.
3) Trójki wykonują poza tym **kółeczka** (8 taktów) po nie swoich stronach, a potem i na swojej stronie. Tancerki wówczas podają sobie zewnętrzne ręce i razem z tancerzami wykonują dwa **hołupce i zakończenie** raz w lewą stronę (4 takty) i raz w prawą (4 takty). Następnie ustawiają się w trójkach jak do przejścia.
3 bis) W tym samym czasie przypada **popisowa** część solistów (8 taktów), składająca się z przejścia do środka (4 takty) wykonując dwa kroki **gonione** oraz **zakończenie**, następnie tancerze podają sobie prawe dłonie lub zaczepiają się wzajemnie prawymi ramionami zgiętymi w łokciach i wykonują **młynek** (2 takty) robiąc w szybkim obrocie dwa **hołupce** oraz wreszcie **przejście** na drugą stronę (2 takty) dwoma krokami **gonionymi**. Analogicznie przedstawia się część popisowa w powrocie na własne miejsca.

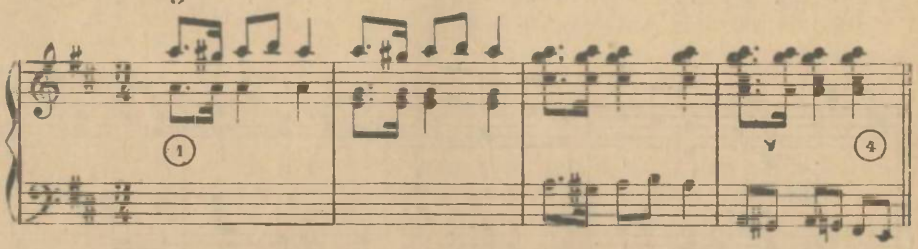
29. Układ mazura (100 taktów).

Schematyczny układ mazura do załączonej 36 taktowej kompozycji muzycznej, uwzględniając powtórzenia, obejmuje 100 taktów.

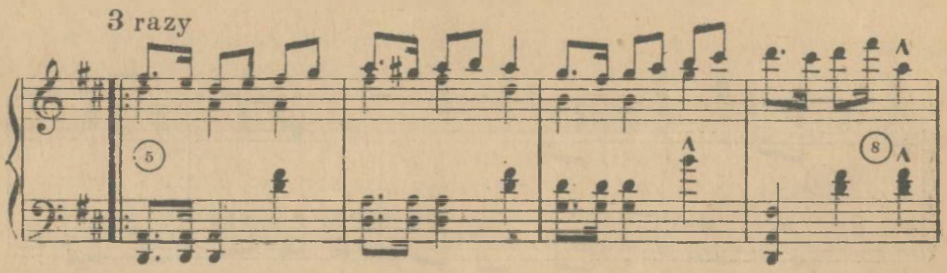
MAZUR

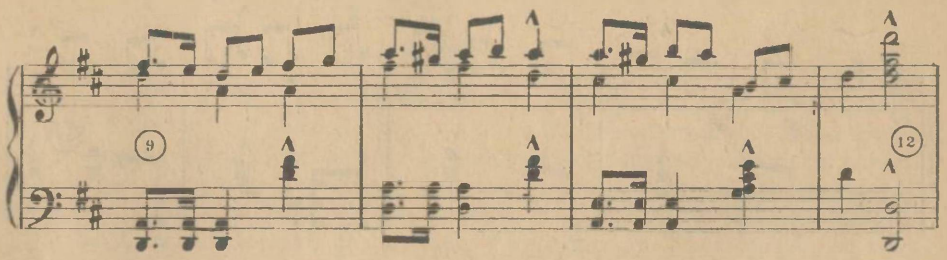
ADAM KAPUŚCIŃSKI

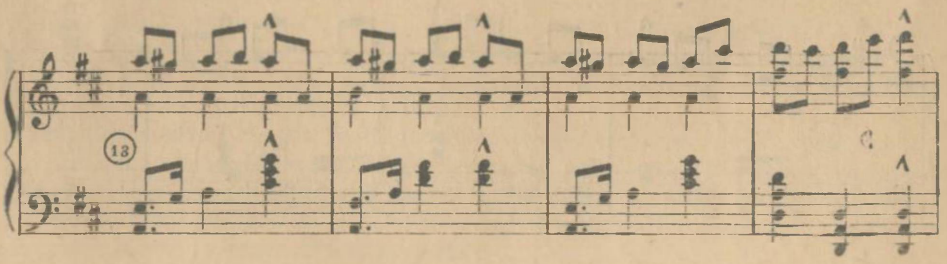
Wstęp

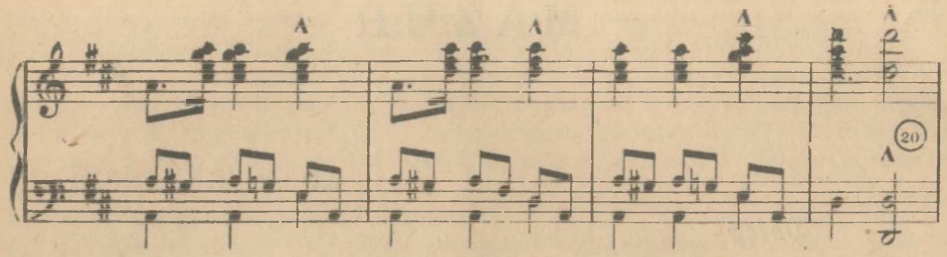


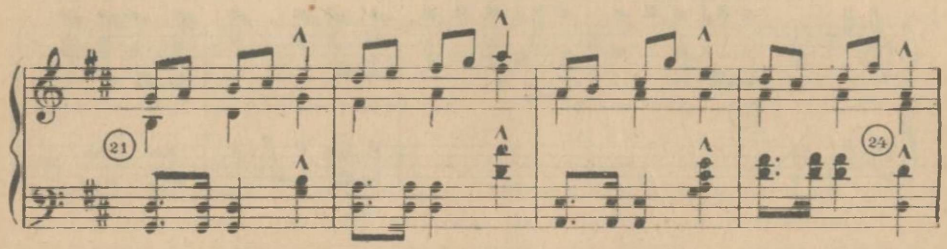
3 razy

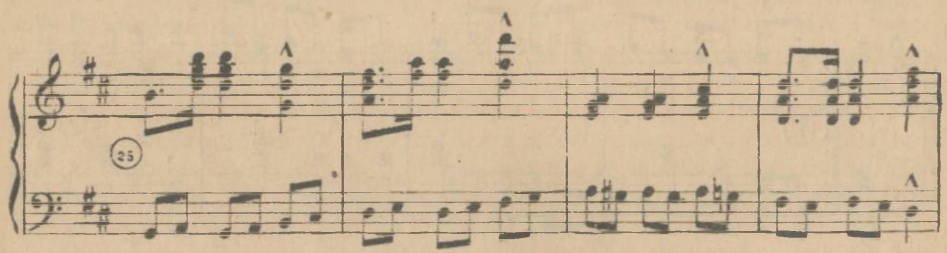


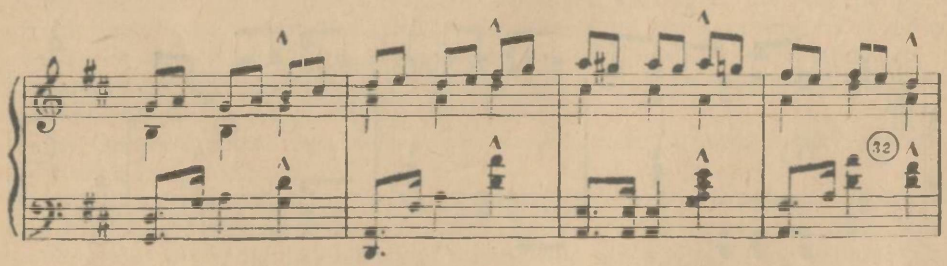


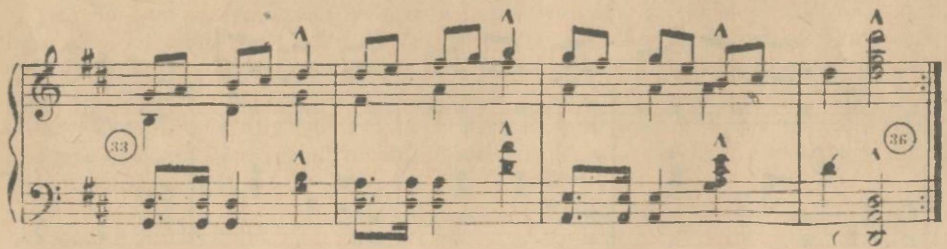



20


21
24


25


32


33
36

Pierwsze 4 takty (1—4) stanowią wstęp, podczas którego tańczący ustawieni są szeregiem, para za parą w postawie otwartej, przygotowując się do ruszenia naprzód. Następnie zaczyna się właściwa część taneczna, złożona z 32 taktów (5—36). Podczas dalszych 8 taktów (5—12), tańczący robią pierwszą połowę podwójnej figury wężowej (8 taktów). Z kolei w ciągu dalszych 8 taktów (13—20) idzie figura obrotowa w mazurze.
Wreszcie następuje zakończenie podwójnej figury wężowej, a mianowicie najpierw 4 takty (21—24) krokiem utykanym, po tym wtrącone zostaje powtórzenie w 8 taktach (25—32) figury obrotowej w mazurze i zakończenie właściwe podwójnej figury wężowej w 4 taktach (33—36). Razem część pierwsza tańca ma 32 takty.
Podczas pierwszego powtórzenia 32 taktów części tanecznej (5—36) wykonywa się figurę popisową, przy czym część pierwsza tej figury czyli zmiana ustawienia trwa 4 takty (5—8), druga część figury, tj. przejście trójek i obroty solistów — również 4 takty (9—12), trzecia zaś — kółeczka na nieswoich miejscach i popisowa solistów przez 8 taktów (13—20). Potem następuje część powrotna figury popisowej, mianowicie przez 4 takty (21—24) powrót trójek i obroty solistów, dalej przez 8 taktów (25—32) kółeczka na swoich miejscach i popisowa solistów w powrocie, wreszcie przez 4 takty (33—36) powrót do swoich rogów i ustawienia pierwotnego. Łącznie z pierwszą częścią układ ma dotychczas 64 takty taneczne i 4 wstępu, razem 68 taktów.
Zamiast figury popisowej albo przed lub po niej można wykonać figurę wiatrakową (24 takty), a po niej pojedyńczą figurę wężową (8 taktów). Jeżeli wykona się tak uzupełnioną figurę wiatrakową obok popisowej, układ mazura powiększa się o 32 takty do 132 taktów łącznie z następną częścią końcową. Wówczas część taneczna kompozycji muzycznej musi być powtórzona już nie 3 ale 4 razy.
Na ostatnią, końcową część taneczną układu mazura, liczącą znów 32 takty (5—36), powtarza się jeszcze raz całą pierwszą część taneczną układu. Wówczas część wstępna, popisowa i końcowa układu mają razem 96 taktów tanecznych i 4 wstępu, czyli ogółem 100 taktów.

Rozdział VII.

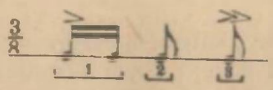
OBEREK.

30. Uwagi ogólne o oberku.

Oberek jest tańcem najbardziej rozpowszechnionym w całym kraju. Początek swój bierze z tańca ludowego dzielnic środkowo-zachodnich. Oberek jest tańcem nawskroś wirowym połączonym ze skocznymi ukłonami, przytupywaniem i pokrzykiwaniem. Obroty wykonywane są bądź w prawą stronę, czyli przeciwko ruchowi wskazówek zegara, bądź też w kierunku przeciwnym. Osią wirowania są naprzemian tancerz i tancerka. Rytm oberka jest podobny do mazurowego, a ruchy zbliżone do kujawiaka, tylko że czysto wirowe.
Oberek tańczony winien być z wielką werwą, w coraz szybszym tempie, aż do upadłego. Ze względu na jego szybkość, tańczy się go zawsze na zakończenie serii tańców w okrągłym. Żywy opis ludowego oberka znajduje się w arcydziele W. S. Reymonta „Chłopi", w scenie wesela Boryny.
Do tańca tego używa się jak najlżejszego kostiumu, więc ew. tancerka ubrana jest tylko w bluzkę i spódnicę, bez staniczka i kapotki, tancerz zaś bez żupana, w koszuli i spodniach przewiązanych pasem barwnym. W ujęciu bardziej ludowym, tancerz może włożyć bezpośrednio na koszulę sukmanę nieprzepasaną. Swobodną połę przerzuca sobie wówczas przez zewnętrzną rękę.

31. Rytm i tempo oberka.

Oberek jest tańcem w rytmie nieparzystym, takt ma trójdzielny na 3/8. Zasadnicza figura rytmiczna oberka, zbliżona do mazurowej, wygląda w sposób następujący:



W tempie odpowiada oberek szybkiemu walcowi, różni się jednak odeń sposobem akcentowania. Akcent przypada w oberku na słabej, trzeciej części taktu. Tempo wynosi według metronomu:

♪ = M.M. 160—180.

32. Postawy, kroki i figury w oberku.

Do oberka wchodzi zasadniczo jedna postawa zamknięta w dwóch wariantach: 1 pełna i 2) rozchylona. Dalej występują kroki: **odwracany, obrotowy, przytupywany, hołupiec, przyklękany i stąpany**, wreszcie figury: **odwracana, wirowa: 1) do siebie** oraz **2) od siebie, siarczysta, przyklękana i zawrotna.**

a) Postawy w oberku.

1) **Pełna** postawa **zamknięta** jest typową postawą w tańcach wirowych. Tancerz wewnętrzną ręką obejmuje tancerkę w pasie, ona zaś kładzie wewnętrzną rękę na jego ramieniu. Zewnętrzne dłonie mają złączone w drugiej pozycji, wyciągnięte do boku i nieco opuszczone, do wysokości bioder.

2) **Rozchylona** postawa stosowana jest w niektórych figurach wymagających, od tancerza zwłaszcza, większej swobody ruchów i powstaje z pełnej zamkniętej przez nie trzymanie się tańczących zewnętrznymi dłońmi oraz lekkie odchylenie się tańczących od siebie, do postawy otwartej.

b) **Krok odwracany w oberku** (2 takty).

Krok odwracany odpowiada kołysanemu w kujawiaku i wahadłowemu w krakowiaku. Składają się nań dwa takty kroku **obrotowego**, opisanego w kujawiaku (p. 20, 1. c) z tym, że w pierwszym takcie tancerz wykonywa pierwszą połowę obrotowego, zaczynając nogą wewnętrzną do przodu, w drugim takcie zaś drugą połowę obrotowego, zaczynając ją w tył, jednak nie drugą, lecz tą samą wewnętrzną nogą. Tancerka natomiast w pierwszym takcie robi wewnętrzną nogą połowę kroku obrotowego do tyłu, a potem z tej samej nogi połowę obrotowego do przodu. Krok ten powinien wyglądać, jak próba rozpędzenia się z miejsca do obrotów. Wykonywa się go w postawie **rozchylonej.**

c) **Krok obrotowy w oberku** (2 takty).

Krok obrotowy w oberku jest analogiczny do opisanego w Kujawiaku, z tą różnicą, że tańczący trzymając się w postawie pełnej zamkniętej na trzecią część taktu akcentują silnie ruch przesunięcia jednej nogi za drugą, przez co wzmaga się rozmach obrotów.

Obroty mogą być wykonywane od siebie, to jest zgodnie z ruchem wskazówek zegara, przy równoczesnym posuwaniu się tancerzy w lewo, czyli w kierunku przeciwnym ruchowi wskazówek zegara. Mogą też ruchy następować w kierunkach wręcz przeciwnych: obroty do siebie, a posuwanie w prawo.

d) **Krok przytupywany w oberku** (1 takt).

Krok przytupywany odpowiada podbieganemu w kujawiaku, dreptanemu w krako-

wiaku lub gonionemu w mazurze. Polega on na trzech kolejnych stąpnięciach wykonanych szybko, skocznie, z akcentowaniem trzeciego stąpnięcia. Gdy tancerz obracając się przy tym stąpa do przodu, tancerka posuwa się do tyłu. Tancerz może być przy tym tułowiem i głową pochylony nieco do przodu, jak gdyby patrzył na nogi tańczących.

Rys. 17. „Krok obrotowy" w oberku.

Rys. 18. „Hołupiec" w oberku.

Rys. 19. „Przyklękany" w oberku.

e) Krok hołupcowy w oberku (1 takt).

Hołupiec w oberku jest analogiczny do hołupca mazurowego, zwłaszcza do odmiany ze skrzyżowaniem nóg, tylko że oczywiście wykonywany jest w obrocie. Jest to wówczas odmiana kroku przytupywanego, z tą różnicą, że na trzecią część taktu, zamiast energicznego stąpnięcia, mamy uderzenie obcasami obu stóp o siebie.

Jeżeli wprawa na to pozwala, można już po pierwszym stąpnięciu w przytupywanym wykonać na dalsze dwie części taktu dwa uderzenia hołupcowe pod rząd, podobnie jak w krakowiaku.

f) Krok przyklękany w oberku (2 takty).

Krok przyklękany, będący połączeniem podskoku z przyklęknięciem, stanowi rodzaj ukłonu w oberku, jaki tancerz wykonywa przed tancerką. Krok ten z postawy rozchylonej robi w czasie obrotów tylko tancerz przy wirowaniu od siebie, w prawo, posuwając się przy tym w lewo.

Zaczynając z trzeciej pozycji nóg z prawą z przodu, a ciężarem ciała spoczywającym na lewej:

na 1 — stawia się prawą nogę szybko do czwartej pozycji w przód i na prawo wskos oraz przenosi na nią ciężar ciała,

na 2 — lewą nogę ugiętą w kolanie podnosi się szybko i wysoko w przód do czwartej pozycji w powietrzu,

na 3 — skacze się wysoko na prawej nodze w górę,

na 1 — opada się na ziemię na lewą nogę, mocno uginając ją w kolanie i na nią przenosząc ciężar ciała oraz przyklęka przy tym na kolano prawej nogi i wyprostowując ją do tyłu zakreśla się nią w lewo w tył szybko ćwierć koła; opadając należy lewą dłonią wesprzeć się o podłogę, tancerka zaś przy tym lekko się pochyla i stara się wspierając tancerza pomóc mu w dalszym ciągu się obracać,

na 2 — tancerz w przyklęku robi ćwierć obrotu w prawo na palcach obu nóg, przy czym przenosi ciężar ciała z lewej na prawą nogę,

na 3 — podnosi się, wyprostowując prawą nogę i przysuwając lewą, na którą z kolei przenosi ciężar ciała.

g) Krok stąpany w oberku (1 takt).

Krok stąpany w oberku jest zupełnie podobny do takiegoż kroku w kujawiaku, krakowiaku czy mazurze. Można robić w nim na dwie pierwsze części taktu dwa stąpnięcia a dopiero na trzecią część — pauzę.

h) Figura odwracana w oberku (4 takty).

Figura odwracana składa się z dwóch kroków odwracanych, z których pierwszy tancerz zaczyna do przodu, tancerka zaś do tyłu. Jest to wówczas wstęp do obrotów od siebie, w prawo.

W wypadku przeciwnym obrotów do siebie, w lewo, tancerz zaczyna w tył, a tancerka w przód.

Zamiast kroków odwracanych tańczący mogą wykonywać odpowiednio kroki przytupywane.

i) Figura wirowa w oberku (4 takty).

Figura wirowa w oberku występuje w dwóch odmianach:

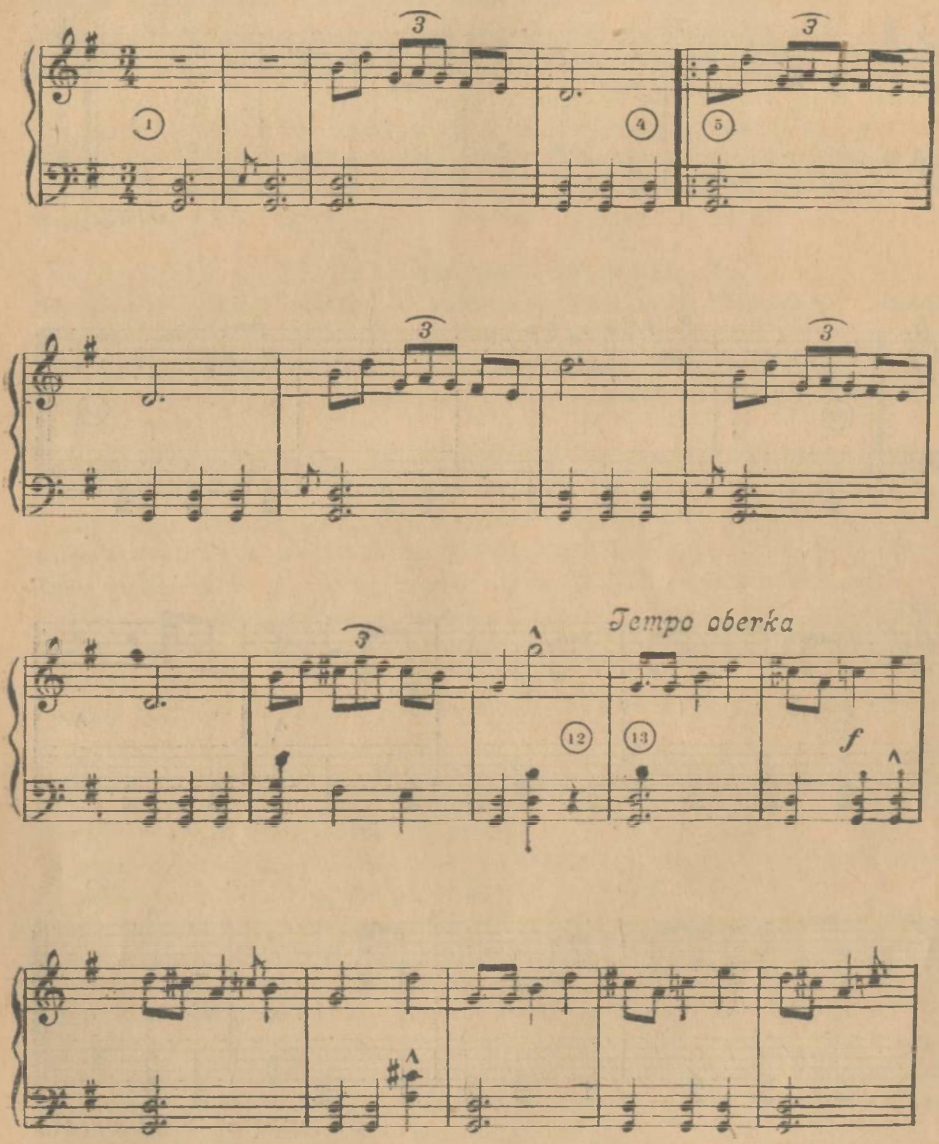
1) Wirowa od siebie składa się z 4 kroków obrotowych (tworzących dwa pełne obroty pary tańczących dokoła siebie) w prawo, przy równoczesnym posuwaniu się pary w lewo.

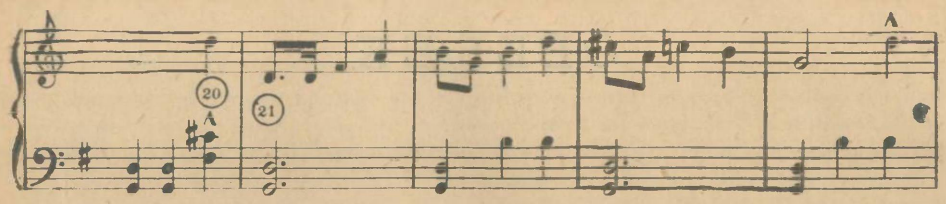
2) Wirowa od siebie wykonywana jest w kierunkach przeciwnych.

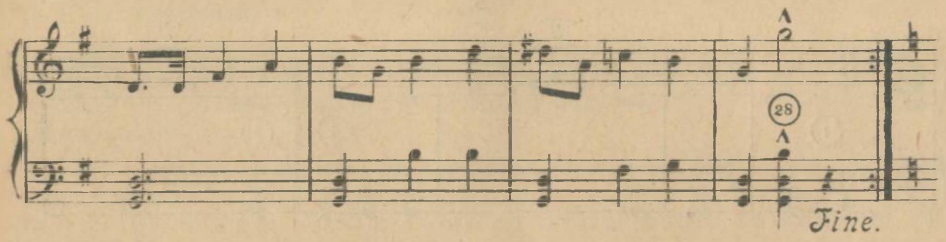
j) Figura przyklękana w oberku (4 takty).

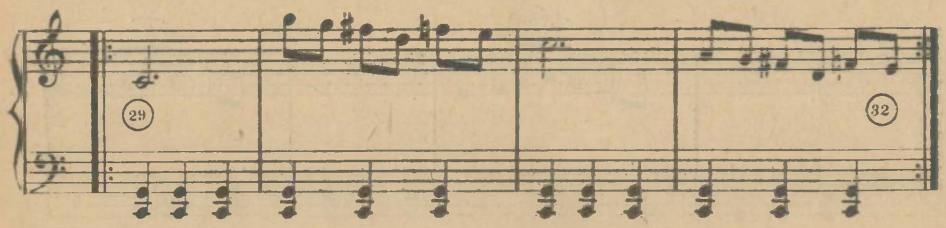
OBEREK

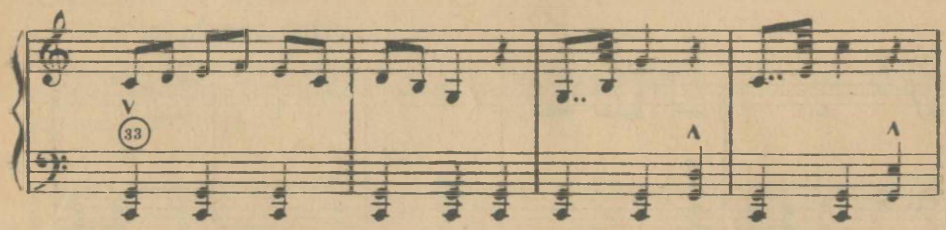
ADAM KAPUŚCIŃSKI




20
21


28
Fine.


29
32


33

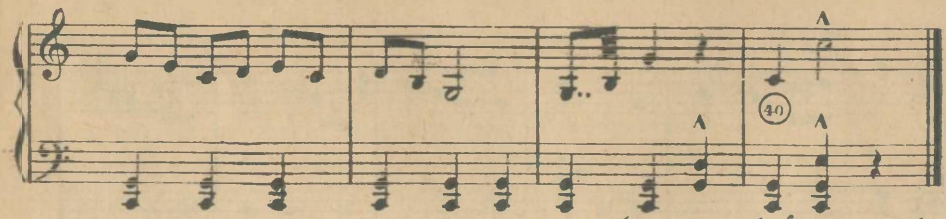

40
da capo al fine presto

Figura przyklękana składa się z jednego kroku przyklękanego (2 takty) i dwóch kroków obrotowych lub przytupywanych w obrocie. Tańczy się ją zasadniczo w postawie rozchylonej oraz od siebie, czyli w prawo. Więcej umiejętności i wprawy wymaga tańczenie jej do siebie, w lewo, z przyklękaniem wstecz. Opis tego kroku został tu zaniechany.

k) Figura siarczysta w oberku (4 takty).

Figura siarczysta składa się z kilku kombinacji kroków, np.:

1) wchodzić mogą do niej: 1 kork obrotowy oraz dwa kroki przytupywane,

2) żywszą odmianę stanowić będzie połączenie 1 kroku obrotowego oraz dwóch kroków hołupcowych, bądź pojedyńczych, bądź podwójnych itp.

Może być tańczona, zależnie od wprawy, od siebie lub do siebie.

l) Figura zawrotna w oberku (8 taktów).

Figura zawrotna jest odmianą wirowej, służącą do zakończenia tańca. Składa się ona z trzech i pół kroków obrotowych (7 taktów), wykonywanych na jednym miejscu coraz szybciej w prawo lub lepiej w lewo. Na ósmy takt robi się krok stąpany frontem do widzów. Tańczący podnoszą przy tym zewnętrzne ręce do 4 pozycji, w górę.

33. Układ oberka (92 takty).

Schematyczny układ oberka do załączonej 40-taktowej kompozycji muzycznej, uwzględniając powtórzenia trwa 92 takty.

Przez pierwsze cztery takty (1—4) tańczący stoją jedna para za drugą i wykonują wstęp, markując krok przytupywany w miejscu, następnie dopiero rozpoczyna się właściwy taniec.

Podczas dalszych 8 taktów (5—12) tańczący wykonują dwie figury odwracane, które rozpoczynają tancerze w przód, a tancerki w tył.

Z kolei idzie podczas następnych 8 taktów (13—20) dwa razy powtórzona figura wirowa w prawo, a po tym w ciągu następnych 8 taktów (21—28) w lewo.

Znów powtarza się 2 razy podczas 8 taktów (5—12) figurę odwracaną.

Następnie zaś wykonane zostają podczas dalszych 16 taktów (13—28) dwie figury siarczyste podwójne (po 8 taktów) raz z krokami przytupywanymi, to znów z hołupcami.

Podczas kolejnych, dwa razy powtórzonych 4 taktów (29—32, 29—32 bis) wykonywa się dwie figury przyklękane.

Dalej przez 8 taktów (33—49) przypadają znów dwie figury wirowe, tańczone już do siebie, następnie przez 8 taktów (5—12) dwie odwracane, zaczynane przez tancerzy w tył, a przez tancerki w przód.

Wreszcie przez ostatnie 16 taktów (13—28) wykonywa się dwie figury zawrotne, od siebie, robiąc krok stąpany nie w 8, lecz w 16 takcie.

Czas trwania oberka można z podanych 92 taktów jeszcze przedłużyć powtarzając stosowne okresy muzyczne. W podanym układzie starano się dostosowywać kroki do rytmicznego charakteru akompaniamentu. Nie mniej istnieje możliwość odmiennego rozmieszczenia kroków i figur, zależnie od fantazji układającego i zdolności wykonawców.

Należy pamiętać, że charakterystyczną dla oberka jest tendencja, aby pary tańczące posuwały się raczej w prawo, tj. w kierunku zgodnym z obrotem wskazówek zegara, niż w lewo, czyli przeciwnym, jak np. w walcu.

34. Posłowie zamiast przedmowy.

Opracowany tu cykl schematycznych układów pięciu „Polskich tańców narodowych" jest próbą ujęcia w popularnym studium wiedzy o formie ruchowej najważniejszych tańców ogólnopolskich. Aby zapobiec nieporozumieniom należy wyraźnie zaznaczyć, że praca ta nie jest bynajmniej jakimś podręcznikiem tańca, zastępującym nauczyciela, czy wyrobionego praktyka, przy inscenizacji tańców polskich. Nie zastąpi go bynajmniej, ale może niewątpliwie jemu również pomóc. W tym studium bowiem chodziło przede wszystkim o zebranie pewnego zasobu wiadomości o formach ruchowych tańców ogólnopolskich, jako materiału orientacyjnego, którego brak odczuwało się. Wykorzystano przy tym możliwie jak najbogatszy zasób dostępnych źródeł piśmienniczych oraz uwzględniono w odpowiedniej mierze istniejącą tradycję zwyczajową i sceniczną. Wykaz źródeł książkowych i publikacyj, do jakich się odnoszono, został podany w notatce bibliograficznej.

Przy zestawianiu form poszczególnych tańców ogólnopolskich starano się usilnie, aby formy ruchowe miały charakter jak najistotniejszy, prosty, elementarny, ograniczony do minimum niezbędnego i znamiennego. Jako właściwe dla każdego tańca uznano to, co w nim głównie występuje, co go odróżnia od innych tańców i składa niejako na całość zgodną z jego „duchem". Dążeniem natomiast było, aby pominąć wszystko co nie jest najcharakterystyczniejsze lub wyraźnie nosi piętno zapożyczenia z tańców innych narodów albo posiada już choćby nazbyt udzerzające podobieństwo z elementami tych obcych tańców. Odpadło więc przede wszystkim to, co było nalotem wziętym z francuskiego kadryla czy kontredansa, jak również wyrugowano pewne niewątpliwe wpływy tańców węgierskich.

W ten sposób uzyskano zespół form 5 tańców ogólnopolskich, w których ruchach zarysowały się tym wyraziściej pewne cechy pokrewne. Wszystkie są one tańcami gromadnymi, parzystymi, mieszanymi, szeregowymi na ogół i figurowymi o przewadze elementów przebieganych lub wirowych. We wszystkich występują pewne kroki podobne, wywodzące się z chodu lub biegu: chodzony w polonezie, podbiegany w kujawiaku, dreptany w krakowiaku, goniony w mazurze i przytupywany w oberku. Zaznaczone w nich jakby pewne załamanie, podkreślone jest silniej w innych znów krokach, charakterystycznych dla tańców przeważnie marszowych, a nie wirowych: np. krok polonezowy z ugięciem kolana i kroki utykane w krakowiaku i mazurze. W tańcach przeważnie wirowych występuje rodzaj wahadłowego ruchu kołysania, np.: w kroku kołysanym kujawiaka i odwracanym oberka. W szybszych tańcach skocznych mamy hołupce w krakowiaku, mazurze i oberku i przyklękanie w oberku, będące skocznym odpowiednikiem spokojnego ukłonu w polonezie.

Głównymi elementami ruchowymi tańców ogólnopolskich okazują się zatem: chód albo bieg, wahanie, przytupywanie lub utykanie, podskoki i obroty. Pojawiają się w przewadze te lub inne, zależnie od wzrastającego tempa, którego przyśpieszeniu towarzyszy, jak to widać z tabeli figur rytmicznych narodowych tańców polskich, przesuwanie się akcentu z pierwszej na ostatnią część figury rytmicznej w takcie. Taką wydaje się pierwsza przybliżona synteza ruchowa tańca polskiego na podstawie opracowanych 5 tańców ogólnopolskich. Zdanie sobie z tego sprawy może być pożyteczne dla wyrobienia właściwego poczucia stylu tych tańców przy ich inscenizacji i ew. dalszym stylizowaniu.

Niewątpliwie z czasem, gdy rozpoczęte w ostatnich czasach przez etnologów badania nad polskimi tańcami ludowymi posuną się dostatecznie naprzód, wysnuć będzie można wnioski lepiej uzasadnione, ściślejsze, szczegółowsze. Tym bogatsze stanowić będą źródło inspiracyj dla wszelkich poczynań scenicznych zarówno teatru niezawodowego jak i zawodowego.

WYCIĄG Z BIBLIOGRAFII O POLSKICH TAŃCACH NARODOWYCH.

1. K. Brodziński: „O tańcach polskich", w „Melitele". Warszawa 1828.
2. Ł. Gołębiowski: „Gry i zabawy..." — pod Taniec. Warszawa 1831.
3. K. Czerniawski: „O tańcach narodowych". Warszawa 1860.
4. M. Gorzkowski: „Historyczne poszukiwania o tańcach". Warszawa 1869.
5. O. Kolberg: „Lud". Tomów 22. Warszawa-Kraków 1865—1889.
6. Z. Glogier: „Encyklopedia Staropolska", T. 1—4. Warszawa 1900—1903.
7. K. Mestenhauser: „Szkoła tańca" — 4 tomy. Warszawa 1880—1904.
8. Z Kłośnik: „O tańcach narodowych polskich". Lwów 1907.
9. M. Rościszewski: „Tańce salonowe". Wyd. II. Warszawa 1921.
10. S. Dzikowski: „O tańcu". Warszawa b. d. (1925?).
11. J. Gluziński: „Taniec i zwyczaj taneczny". Warszawa b. d. (1927?).
12. E. Kuryło: „Taniec ludowy, dworski i towarzyski". Monografia p. t. „Taniec", tom I. Warszawa 1930.
13. A. Fischer: „Lud polski". Lwów-Warszawa-Kraków 1925.
14. Br. Wójcik-Keuprulian: „Muzyka ludowa". „Wiedza o Polsce" t. III. b. m. (Warszawa?) 1930—1931.
15. F. L. Schubert: „Die Tanzmusik". Lepzig 1867.
16. B. Klemm: „Katechismus der Tanzkunst". Wyd. V. Leipzig 1887.
17. F. A. Zorn: „Grammatik der Tanzkunst". Berlin 1920.
18. Z. Jachimecki: „Dawne tańce polskie". „Życie polskie", n. m. 1914.
19. W. Rogowicz: „Tańce polskie". „Wieś i Dwór". Zesz. III. Warszawa 1913.
20. A. Schroeder: Przedmowa do „Tańców polskich" Z. Stryjeńskiej. Kraków 1929.
21. Stephanie Łobaczewska: „Les danses polonaises" — A. I. D. nr 1 i 2. Paris 1934.
22. J. S. Bystroń: „Dzieje obyczajów w dawnej Polsce" — Tom II. Warszawa 1932.
23. C. Baudouin de Courtenay-Jędrzejewiczowa: „O tańcach ludowych w Polsce" — „Teatr Ludowy". R. XXVII. Nr 8. Warszawa 1935.
24. J. Ostrowski-Naumoff: „O tanecznej magii i pląsach wegetacyjnych" — „Kurier Poranny" 30.VIII.1935. Warszawa.
25. J. Ostrowski-Naumoff: „Prawdziwa sztuka w prymitywie ludowym" — „Kurier Poranny" 23.VII.1936. Warszawa.
26. E. Kuryło: „Some characteristic Polish Dances" (Oberek, Kujawiak) — „The Dance Journal" juns. London 1935.
27. E. Kuryło: „Three traditional Polish Dances" (Mazur, Krakowiak, Trojak) — „The Dance Journal" sept. London 1935.
28. J. Waxman: „Tańce narodowe". Poznań 1936.
29. J. Ostrowski-Naumoff: „Polskie tańce narodowe" — „Teatr w Szkole" R. III. Warszawa 1936/37.
30. K. Derc: „Zbiór wiadomości o tańcach polskich". Warszawa 1932.

ALEKSANDER MALISZEWSKI

RAPSODIA LUDOWA
Z POWODU OGONKA OWIECZKI

Muzyka: Anatol Zarubin

Była sobie rzeczka — oj, rzeczka — rzeczka —
dzwonił nad nią dzwonek — oj, dzwonił dzwonek —
Żyła sobie owieczka
miała piękny ogonek — *(bis)*

Lento

p

By-ła so-bie rze-czka oj rzeczka, rzeczka
dzwo-nił nad nią dzwo-nek oj dzwonek, dzwonek

p

pp

Ży-ła so-bie o-wieczka oj o-wieczka

pp

mia-ła pię-kny o-go-nek oj o-go-nek

Owieczka nad rzeczką — oj, rzeczką — rzeczką —
potrząsała dzwonkiem — oj, dzwonił — dzwonek —
Wesoła to owieczka
i wesoły ogonek [1]) *(bis)*

Wyschła — wyschła rzeczka — oj, rzeczka — rzeczka
i zepsuł się dzwonek — oj, dzwonek — dzwonek —
Oj, umarła owieczka
leży smutny ogonek
— — — — — — —
smutny leży ogonek —

HENRYK ŁADOSZ

„GDYBY TAK MOŻNA!..." CZYLI „SZKOŁA NA WESOŁO"

obrazek sceniczny w jednej odsłonie

Scena przedstawia część klasy szkolnej. Ławki są tak ustawione, (pod kątem 30° do dolnej rampy), aby widz miał wrażenie, że klasa ciągnie się i dalej za kulisami. Przy odsłonięciu kurtyny uczniowie (może ich być niewielka ilość— pokazujemy przecie tylko część klasy) obracają do tyłu ostatnią ławkę (pierwszą z lewej) i przenoszą (z za kulis) stolik nauczyciela i krzesło na stronę lewą przed ławki. Hałas przedlekcyjny, śmiechy, śpiewy. Niektórzy powtarzają lekcje. Wszyscy przejęci przygotowywanym figlem. Dzwonek. Dzieci siadają pośpiesznie i hałaśliwie.

JACEK *(z ostatniej ławki)*: Wacek! Pan cię prosi!...

WACEK *(powtarza lekcję z przejęciem i odpowiada półprzytomnie)*: Zaraz! zaraz!...

DZIECI: Prędzej! prędzej! Pan cię prosi!

WACEK *(speszony)*: Już lecę! A gdzie pan?

DZIECI: Pan cię prosi...

JACEK: ...żebyś siedział na miejscu *(śmiechy; Wacek siada „z pretensją")*.

(z prawej wchodzi Nauczyciel; dzieci wstają).

NAUCZYCIEL: Dzień dobry! *(zdumiony rozgląda się)*. Co to? Co to ma znaczyć?! Ławki obrócone do tyłu? Mój stół też, na końcu klasy?... Co to za katastrofa?

WACEK: To nie katastrofa, proszę pana, tylko pani doktór mówiła, że człowiek powinien być tak wychowany, żeby władał jednakowo i prawą i lewą ręką. No to myśmy uradzili, że od dziś uczymy się pisać lewą ręką. No to światło musi być z prawej strony. To trzeba było ławki przestawić...

BASIA: A jak będziemy już umieli i lewą ręką pisać, to będziemy prędzej lekcje odrabiali. Bo na dwie ręce...

KASIA [3]): Ona już, proszę pana, nawet śpiewkę na to ułożyła.

JACEK: I cała klasa umie śpiewać!...

---

[1]) Zawiadamiamy autora, że i: „Ciele ogun mo..." (Red.).

[2]) Obrazek ten można traktować i jako temat primaaprilisowy.

[3]) Można zwiększyć ilość ról, zmniejszając odpowiednio zakres ról oznaczonych w obrazku i przydzielając tekst innym dzieciom.

NAUCZYCIEL *(początkowo oburzony, teraz nieco już udobruchany):* A smyki! figlów wam się na lekcji zachciewa! No dobrze — śpiewajcie. Tylko spróbujcie śpiewać kiepsko, to już ja się z wami rozprawię.

DZIECI *(śpiewają na mel.: „Pije Kuba...”).*

Prawa ręka robi lekcje,
a lewa się nudzi.
Lewa drzemie bezustanku,
prawa wciąż się trudzi.

Jedna pracowita,
druga leń i kwita
Więc się prawa ręka gniewa,
że lewa wciąż ziewa. *(bis)*

Dziś pracują ręce obie:
i lewa i prawa.
Dla obydwu razem praca
i razem zabawa.

Gdy lewa rachuje,
to prawa rysuje
Całą lekcję na dwie ręce
ukończymy prędzej. *(bis)*

NAUCZYCIEL: Ślicznie!... Wobec tego bierzmy się do lekcji. Jacek do tablicy! Bierz kredę i...

JACEK: Kiedy sczerniała, proszę pana.

NAUCZYCIEL: Jakto sczerniała?

DZIECI *(śpiewają na melodię: „Matulu kochana...”):*

Dzisiaj przed lekcjami
Jacek głośno krzyczy,
że — choć pisze — nie znać
wcale na tablicy. Oj dana!

Kreda poczerniała
od samego rana.
We wszyściutkich szkołach
od dziś będzie zmiana. Oj dana!

Bielutkie tablice
w klasach będą stały.
Kartki będą czarne,
a atrament biały. Oj dana!

NAUCZYCIEL *(z uśmiechem):* No, Jacuś, zanim przemalujemy w szkołach kredę i tablicę, weź tymczasem białą kredę i pisz na czarnej tablicy. Podyktuję ci zdanie *(Jacek staje przy tablicy, nauczyciel dyktuje):* „Dzisiaj jest wesoła lekcja”. Przeczytaj!

JACEK: „Dzisiaj jest wesoła lekcja”.

NAUCZYCIEL: Rozbierz to zdanie.

BASIA: Ojej, proszę pana, tak zimno.

WACEK: Jeszcze się zdanie zaziębi. Niech lepiej zostanie tak jak jest.

NAUCZYCIEL: Już wy się nie bójcie! Zresztą powiedzmy, że zdanie jest teraz u doktora. Jacek jest doktór i musi je zbadać. Jakież to zdanie?

JACEK: Zdrowe, proszę pana. Jakby było chore, to bym mu kazał zmierzyć temperaturę wykrzyknikiem, położyć się do książki i zrobić sobie okłady z przecinków.

NAUCZYCIEL: No, no, nie dowcipkuj, tylko rób rozbiór. Więc jakież to zdanie.

JACEK: Proste.

BASIA: ...Ale krzywo napisane. To ci sztuka! Proste, a takie krzywe!...

JACEK *(robi rozbiór):* „Dzisiaj jest wesoła lekcja” Dzisiaj — nie ma podmiotu, bo był wczoraj. Orzeczenie jest — „jest”. A wesoła lekcja była od początku. A „od początku” to — okolicznik czasu...

NAUCZYCIEL: Głupstwa pleciesz. Nie wiesz gdzie czego szukać. Nie uważasz na lekcjach. Wogóle, co ty robisz w szkole?

WACEK: On czeka końca każdej lekcji. *(śmiech)*
KASIA: Niech mu pan daruje. Niech sobie podmiot sam szuka swojej przydawki. Tak jak w tej piosence:
DZIECI *(śpiewają na melodię: „Wędrujemy borem, lasem...)*:

Niedaleko od Warszawki
szukał podmiot swej przydawki.
Oj bieda, oj bieda, wielka bieda!
to zdanie rozebrać się nie da.
Potem narobił hałasu:
„Gdzie jest okolicznik czasu?"
Oj bieda i t. d.
Więc mu mówi orzeczenie:
„Weź coś na uspokojenie".
Oj bieda i t. d.
Wreszcie po kłopotach wielu
Znalazł okolicznik celu.
Oj bieda i t. d.

NAUCZYCIEL: Ej, zbytniki! Podmioty wam znikają. Jakieś zaczarowane zdania.
WICEK: Bo Jacek, proszę pana, to czarodziej. On nawet duchy wywoływać potrafi.
KASIA: Ojej! Jacek! Potrafisz wywoływać duchy?
JACEK: Jeszcze jak!...
KASIA: No i co?
JACEK: Nic. Nie przychodzą *(śmiech)*.
WACEK: A Basia; proszę pana, to — wróżka. Przepowiada.
NAUCZYCIEL: Cóż ona przepowiada?
WACEK: A lekcje sobie codzień przepowiada *(śmiech)*. I zawsze wie, kiedy nie umie.
NAUCZYCIEL: No, moi czarodzieje, byleście sobie tylko dwójki nie wywróżyli.
JACEK *(od tablicy)*: A czy mógłby pan mnie ukarać za coś, czego nie zrobiłem?
NAUCZYCIEL: No jakże?... Naturalnie, że nie mogę cię karać za to czego nie zrobiłeś.
JACEK: To ja właśnie nie zrobiłem lekcji... *(śmiech)*.
NAUCZYCIEL: ...i sam się ukarałeś. Nic nie umiesz. Wobec tego teraz rozbiór gramatyczny zrobi...
WACEK: ...nowy uczeń, proszę pana, nowy uczeń!
DZIECI: Nowy uczeń! nowy uczeń! *(nowy uczeń wstaje)*.
NAUCZYCIEL: Aha! wiem! dzisiaj byłeś przyjęty. Jak masz na imię?
BONIFACEK: Bonifacek.
NAUCZYCIEL: A dla czego przeniosłeś się do nas? Czemu nie chodzisz do tamtej szkoły, gdzie byłeś przedtem?
BONIFACEK: Bo ja już tam przepisałem wszystko, co pani kazała *(śmiech)*.
NAUCZYCIEL: No to cię trzeba będzie przepytać ze wszystkiego. Zobaczymy, co umiesz. Najpierw z rachunków. Niechno Wacek odczyta swoje zadanie, które miał na dzisiaj ułożyć, a ty rozwiążesz.

WACEK *(czyta)*: „Jeden kupiec miał 6 beczek śledzi i 2 pomarańcze. I był jeszcze jeden rowerzysta, który jechał z miasta A do miasta B z szybkością 118 kilometrów na sekundę. I były jeszcze dwa chłopaki: Franek i Wojtek, którzy się założyli, że się rowerzysta nie spotka z kupcem. Ale oni się spotkali i ten rowerzysta mówi, że chciałby kupić te pomarańcze, a kupiec mówi, że albo i śledzie i pomarańcze razem, albo nic. Śmiechu było!..."

NAUCZYCIEL: No, a jakie pytanie?

WACEK: Pytania nie ma, żeby zadanie było łatwiejsze...

NAUCZYCIEL: Było by jeszcze łatwiej, gdyby i zadania nie było.

JACEK: Pewnie, że było by łatwiej.

NAUCZYCIEL: Jacuś! siedź cicho. Rozgadałeś się dzisiaj. Pewnie dlatego masz spuchniętą buzię.

JACEK: To nie od mówienia, to od zęba. Wyrwała mi go wczoraj pani dentystka.

NAUCZYCIEL: Boli jeszcze?

JACEK: Nie wiem — został u pani dentystki. *(śmiech)*.

NAUCZYCIEL: Kiedy tak, to poco masz taką zajodynowaną buzię?

BASIA: To nie jodyna, to atrament.

NAUCZYCIEL: Ach, ty brudasie! Pokaż-no i rękę *(ogląda)*. Pobiłeś chyba rekord. Niema brudniejszego łapska na świecie.

JACEK *(nieśmiało)*: Owszem — ja jeszcze mam drugą rękę *(śmiech)*.

NAUCZYCIEL: Zamiast się śmiać, powinniście zaśpiewać Jackowi jakąś piosenkę o atramencie. Może się przestanie smarować...

DZIECI: No to my zaśpiewamy, bo jest taka piosenka.

NAUCZYCIEL: No — dobrze.

DZIECI *(śpiewają na mel.: „Góral ci ja, góralicek!...")*:

Brudas zawsze, moje zuchy,
w atramencie ma paluchy. Hej!
I na czystość nie uważa —
wtyka nos do kałamarza. Hej!
Potem siedzi w kropki cały
i ni murzyn jest — ni biały. Hej!

KASIA *(prosząco)*: Proszę pana, ja narysuję chatkę murzyńską na tablicy! Dla murzyna Jacka. Ja narysuję!... Mam kolorową kredę... I żółtą i czerwoną...

NAUCZYCIEL: No — rysuj, tylko nie przeszkadzaj. A my teraz spytamy naszego nowego ucznia, co on umie z geografii. Pokaż no, synu, gdzie leży Polesie?

BONIFACEK *(tonem lekcyjnym)*: Polesie leży na swojem miejscu, gdzie i dawniej. Gdzie dawniej był las, to teraz jest po lesie. Polesie jest i tu u nas, bo może dawniej szumiały tu bory i lasy. To teraz jest polesie. Na polesiu nieraz bywają rzeki, w rzekach bywają czasem ryby. A ryby, to już nie geografia, tylko przyroda. I ja już geografię skończyłem, a z ryb mogę odpowiadać osobno...

JACEK *(znienacka)*: Proszę pana, Kasia rysuje czerwony dym na tej mojej chatce.

KASIA *(od tablicy)*: Bo w tej chatce, proszę pana, gotuje się barszcz z czerwonych buraków. A ty Jacku - placku się nie wtrącaj!

JACEK: Przecież muszę wiedzieć jak będę mieszkał...

(w oknie ukazuje się łeb krowy).

KROWA: Muuuu!...

BASIA: O rety! krowa w oknie! Kasiu zdejmij kwiatki, bo poobgryza.

NAUCZYCIEL: A skąd się wzięła krowa w szkole?

JACEK: To Wacek ją przyprowadził. Na przyrodę. Pan mówił, żeby na przyrodę przynosić okazy. A dziś jest przyroda i ma być o krowie. No to Wacek przyprowadził taki duży okaz.

KROWA: Muuuu!...

DZIECI *(krzyczą):* Krowa chce odpowiadać z przyrody! Krowa też chce się uczyć!

KROWA *(śpiewa rozwlekle i grubawo na melodię: „Posłuchajcie ludkowie...”):*

Jestem zawsze gotowa
dawać mleko, bom krowa.
Wybałuszam piwne ślepie —
— nikt nie umie tego lepiej.
Niechno kto z was spróbuje. Muuu!...

Na leniuchów się gniewam:
najpierw groźnie im śpiewam,
potem łeb pochylam srogi
i biorę leniów na rogi,
bo nie lubię próżniaków. Muuu!...

(krowa odchodzi rycząc).

NAUCZYCIEL: No kiedy mieliśmy taki wspaniały okaz, to mówmy o krowie. Cóż nam Bonifacek o krowie powie.

BONIFACEK *(tonem wydawanej lekcji):* Krowa jest zwierzę. Zwierzę domowe. Ale w domu nie mieszka. To nawet lepiej. Niech sobie mieszka w oborze. Krowa jest zwierzęciem ssącym. Ale tylko jak jest młoda. Potem przestaje ssać, tylko sama daje mleko. Cała krowa jest okryta skórą wołową [1]). I wół też. Wół jest potrzebny do wymyślania, a krową się nie wymyśla. I wół i krowa jedzą. Bo co by robili przez tyle czasu, co mają. Nieraz, to już nic nie ma do jedzenia, a krowa gębą rusza. Jak tak krowa udaje że je, to to się nazywa przeżuwanie. Je krowa trawę świeżą i suszoną. Trawa, to też przyroda. Trawa jest zielona. Jeśli nie jest zielona, to nie jest trawa, tylko co innego. A z czego innego, to mogę odpowiadać z historii.

NAUCZYCIEL: Zgoda, tylko się nie znęcaj tak nad nią jak nad przyrodą. No, cóż umiesz z historii? My już przechodzimy czasy Stanisława Augusta.

BONIFACEK: Ja chorowałem doniedawna, to tyle nie przeszedłem.

NAUCZYCIEL: A od jak dawna chorowałeś?

BONIFACEK: Od Jana Sobieskiego *(śmiech).*

NAUCZYCIEL *(z uśmiechem):* Ale ty jesteś długowieczny. No więc powiedz nam o czymś dawniejszym. Ile to było wojen ze Szwedami?

BONIFACEK: Trzy.

NAUCZYCIEL: Wymień je.

BONIFACEK: Pierwsza, potem druga, a na końcu trzecia. Ten dowódca Szwedów nazywał się Kara Mustafa. I za niego nie chciała wyjść taka królewna, Wanda. A później był Bolesław Krzywousty. I on ich tak pobił pod Grunwaldem, że uciekali aż pod Wiedeń. I nie mógł ich dogonić, bo był mały Łokietek. I dopiero Władysław Laskonogi ich dogonił. I wygnał tych Szwedów do Turcji.

---

[1]) Wzorowane nieco na „Wypracowaniu o krowie” St. Ligonia.

NAUCZYCIEL: Ho! ho! Ależ ty w geografii, przyrodzie i historii robisz same wynalazki! *(do Wacka)* Co ty tam wywiesiłeś Wacek.

WACEK: To ogłoszenie nad zeszytem: „Ostrożnie świeżo napisane!"

(śmiech)

JACEK: Bo on napisał przed lekcją...

DZIECI: Skarżypyta!... skarżypyta!... *(Jacek zawstydzony).*

NAUCZYCIEL: Widzisz, jak to się wszystko wydaje. I to nie tylko z pisaniem. Z czytaniem też. Zaraz można poznać, czy kto czytał już w domu, czy też czyta pierwszy raz w szkole. Im kto gorzej czyta, tym więcej się kiwa. Można, ba, nawet trzeba dokazywać, ale o pracy też zapominać nie należy. Bez roboty było by bardzo nudno na świecie.

KASIA: Ale pośmiać się też jest dobrze, proszę pana?...

NAUCZYCIEL: Natualnie! Wesołość jest potrzebna nawet w pracy. Byle tylko jedno drugiemu nie przeszkadzało. No i żeby nie zapominać o robocie.

BASIA: Bo nawet krowa śpiewała, że nie lubi leniuchów.

WACEK: Pewno jej cielę też musi się uczyć i pracować na kawałek trawy...

JACEK: E tam! — się uczy! Też wymyślił. Ciele ci będzie wiedziało z gramatyki jaki to czas: „pada deszcz".

KASIA: A właśnie że wie, że deszczowy. A wiosnę poznaje po młodej trawie, lato po tym, że długo się pasie...

JACEK: ...a jesień po tym że wcześnie robi się późno *(śmiech).*

NAUCZYCIEL: No — widzicie. Kto się nie uczy, ten nie mógłby być nawet dobrym cielęciem.

(dzwonek)

Pośmieliśmy się trochę na tej lekcji, a na następnej — do roboty. Wacuś! odprowadź krowę na pastwisko, bo tam już cielę czeka na lekcję o trawie.

(nauczyciel wychodzi; gwar).

Kurtyna.

OD AUTORA. Miło mi jest zaznaczyć, że powyższy drobiazg nie ma na celu obniżania powagi szkoły. Ukazanie wesołych, a sympatycznych cech życia szkolnego jest okolicznością dodatnią. Nic tak nie popularyzuje jak karykatura, nic tak nie zbliża i przywiązuje, jak uśmiech.

NATALIA ZAREMBINA

„CIEPŁE KLUSKI"

humoreska niezupełnie wesoła[1])

Osoby:

KLIMOWICZ — *dziennikarz lub urzędnik, lekarz, adwokat czy nauczyciel — to nie ma większego znaczenia. Sympatyczny, o szczerym spojrzeniu.*

PANNA JULIA — *wychowawczyni dzieci w domu Klimowiczów, młoda, zahukana osóbka, bardzo nieśmiała.*

(Gabinet Klimowicza. Biurko, dwa krzesełka)

KLIMOWICZ *(chodzi po pokoju zamyślony, uśmiecha się do własnych myśli, po czym przybiera oficjalny wyraz twarzy):* Panno Julio! Proszę panią na chwileczkę!

---

[1]) Według A. Czechowa.

P. JULIA *(wchodzi onieśmielona i nieco zalękniona):* Pan mnie wzywa?

KLIMOWICZ: Tak. Chciałem pani zapłacić. Niechże pani siada... *(P. Julia siada niezręcznie na brzeżku krzesła).* Musimy się porachować *(dobrotliwie)* Z pewnością potrzebne już są pani pieniądze, ale pani taka ceremoniantka, że sama nie poprosi... No więc... *(szelmowski błysk w oczach, czego Julia nie dostrzega, gdyż siedzi z opuszczoną głową)* Umówiliśmy się na trzydzieści złotych miesięcznie...

P. JULIA *(podnosi głowę, na twarzy Klimowicza surowa maska):* Na czterdzieści...

KLIMOWICZ: Ależ nie. Na trzydzieści... *(wyciąga z kieszeni notes)* Mam tu zapisane. Zresztą zawsze płaciłem wychowawczyniom moich dzieci po trzydzieści. No więc, pracowała pani dwa miesiące...

P. JULIA *(półgłosem):* Dwa miesiące i pięć dni...

KLIMOWICZ *(twardo):* Równe dwa miesiące. Tak mam zapisane. Należy się więc pani 60 złotych... Odejmijmy dziewięć niedziel... *(Julia drgnęła leciutko)* Przecież pani nie uczyła się z Jasiem w niedziele, tylko chodziła z nim na spacery... *(P. Julia opuszcza niziutko głowę, nerwowym ruchem skubie rąbek bluzki. Klimowicz patrzy z zaciekawieniem na nią)* Mieliśmy w tym czasie trzy święta... Odejmuję więc dwanaście złotych... Cztery dni Jasio chorował i nie było lekcji... Pani zajęta była tylko Zosią... Prawda? *(P. Julia potakuje głową, w oczach lęk, kręci się niespokojnie na krześle)* Następnie trzy dni cierpiała pani na zęby i żona zwolniła panią z popołudniowych lekcji... Dwanaście i siedem — dziewiętnaście: po odjęciu... pozostaje... hm... hm... czterdzieści jeden złotych... Dobrze obrachowałem, nieprawdaż?... *(P. Julia kaszle nerwowo, podbródek jej drży, wyciera nos, hamuje głośne chlipnięcie)* Przed samym Nowym Rokiem stłukła pani filiżankę i spodek... Bardzo mi przykro, ale muszę strącić dwa złote... Chociaż filiżanka kosztuje znacznie drożej, bo to pamiątka familijna, ale niech już tam... Zawsze musimy być stratni... Potem... potem... z pani winy, bo pani nie dopilnowała dziecka, Jasio wdrapał się na drzewo i podarł sobie kurteczkę. Pani wie dobrze jakie teraz ciężkie czasy, *(Julia wzdycha)* panno Julio, nikt za darmo kurtek nie wydaje... Odejmuję dziesięć złotych... *(Julia zagryza wargi, Klimowicz rozgląda się po pokoju, jak gdyby szukając dalszego natchnienia)* Przez pani nieuwagę również służąca skradła Zosieńce pantofle. Pani powinna dawać na wszystko baczenie. Za to przecież pani płacimy! A więc odejmuję jeszcze pięć... *(otwiera znowu notes)* Dwunastego stycznia wzięła pani ode mnie à conto dziesięć złotych...

P. JULIA *(półszeptem):* Nie brałam...

KLIMOWICZ: Ależ ja mam tutaj zapisane! *(puka ołówkiem po notesie).*

P. JULIA *(wzdychając głęboko):* No, dobrze, niech będzie...

KLIMOWICZ: Od czterdziestu jednego odjąć dwadzieścia siedem — pozostaje czternaście...

P. JULIA *(ociera oczy, mówi bardzo drżącym głosem):* Brałam raz tylko... Wzięłam trzy złote od pani Klimowiczowej... Ale więcej nie brałam...

KLIMOWICZ: Ach tak! Więc brała pani również od żony. Patrzcie państwo, tego nie mam w notesie! Od czternastu trzy — jedenaście... *(wyciąga portmonetkę)* Oto pani pieniądze, droga panno Julio... Pięć, pięć i złotóweczka... *(kładzie monety na biurku)* Proszę bardzo!

P. JULIA *(niezgrabnym ruchem wkłada je po jednej do torebki, wstaje):* Dziękuję...

KLIMOWICZ *(zrywa się gwałtownie z krzesełka, zaczyna szybkim nerwowym krokiem chodzić po pokoju, Julia kieruje się do drzwi, Klimowicz staje przed nią, twarz poważna, zachmurzona, wykrzykuje):* Za cóż mi pani dziękuje?

P. JULIA *(nie patrząc na niego):* Za pieniądze...

KLIMOWICZ: Ależ przecie oszukałem panią, do stu diabłów, obrabowałem! *(Julia spogląda zdumiona na Klimowicza)* Przecież okradłem panią! Za cóż mi pani dziękuje?

P. JULIA *(po pauzie, z opuszczoną znów głową):* W innych domach nie płacono mi wcale...

KLIMOWICZ: Nie płacono? Cóż w tym dziwnego? Pożartowałem sobie, panno Julio, chciałem pani dać nauczkę... Oddam pani zaraz osiemdziesiąt złotych, które się pani należą. Oto leżą przygotowane w kopercie *(wyjmuje z szuflady biurka kopertę i podaje pannie Julii; ta ze zdumieniem i lękiem bierze kopertę dwoma paluszkami)* Ale czy można być taką... taką ciepłą kluską?... Dlaczego pani nie protestuje? Dlaczego pani milczy? Czy sądzi pani, że można na tym świecie żyć nie pokazując kłów? No, czy można być taką fajtłapą? *(P. Julia podnosi głowę, na twarzy blady, na pół bolesny, na pół radosny uśmiech. Klimowicz serdecznie:)* Niech się pani nie gniewa za tę okrutną nauczkę...

P. JULIA: Dziękuję panu...

KLIMOWICZ: Czy za zarobione ciężką pracą pieniądze?

P. JULIA: Przede wszystkim za tę fajtłapę... *(uśmiecha się trochę weselej, porozumiewawczo, odchodzi wolno, zamyślona, ręka z kopertą opuszczona bezwładnie).*

KLIMOWICZ *(patrzy w ślad za odchodzącą, gdy znika w drzwiach, mówi w głębokim zamyśleniu):* Jakże łatwo na tym świecie być silnym!

(K u r t y n a).

Teatr w szkole rozkrzewia się coraz bujniej, ogarnia również wyższe klasy gimnazjalne, a więc dorastającą młodzież, interesującą się już głęboko i szczerze zagadnieniami społecznymi. Podana wyżej humoreska stanowi pod tym względem bardzo dobry materiał inscenizacyjny, czego żywy i wyraźny dowód mam właśnie na próbach jej w zespole starszej młodzieży, z jaką pracuję. Już pierwsze przeczytanie tej niby humoreski zbudziło ciekawą i gorącą wymianę zdań na temat stosunku ludzi do pracy, wyzysku, świadomości pracownika itp. Doszliśmy do wniosku, że zainteresowanie to powinno być uwzględnione w odpowiednio przeprowadzonej konferansjerce i to raczej nie w „zapowiedzi", ale w „posłowiu" po zapuszczeniu kurtyny. Bardzo byłabym wdzięczna, gdyby warszawskie zespoły szkolne, które będą inscenizowały te „Ciepłe Kluski" zechciały zaprosić mię za pośrednictwem redakcji na swe przedstawienie. Prośba ta dotyczy również mojej humoreski „Fantazja contra rzeczywistość", drukowanej w numerze 1/2 (1936) naszego pisma. n. z.

MARIA KOWNACKA

WICUŚ TRZEPAŁKIEWICZ WYSTĘPUJE W TEATRZE

monolog

Ja jestem Wicuś Trzepałkiewicz, państwo pewno słyszeli? Co to mnie w szkole nazywają: „klamka"...
Ja się chciałem dowiedzieć, czy kto z państwa występował kiedy w teatrze?... I udało się?
Bo ja to raz występowałem, ale mnie się nie za bardzo udało... To jest niby i owszem, ale właściwie to niekoniecznie... (Chociaż brawo dostałem jak nikt!)
No, ale proszę powiedzieć, co ja jestem właściwie winien, że ta Apolonia Kurdysiówna z trzeciej ławki, to skończony ancymonek i że mój kolega Kajtuś Rechotalski ma odstające uszy?!...
Bo to wszystko właśnie przez tę Apolonię Kurdysiównę i przez te odstające uszy Kajtusia Rechotalskiego.
Bo u nas było w szkole przedstawienie i myśmy z Dyziem Fukałkiewiczem i z Kajtusiem Rechotalskim „odstawiali strażaków" i jechaliśmy do pożaru.
Ja miałem taką rolę, że wbiegam, ooo tak — wbiegam i wołam:
— „Pompować wodę!!!"
Więc się calutki tydzień uczyłem tej roli.
Idę do szkoły, to całą drogę powtarzam: „Pompować wodę, pompować wodę"...
Wracam ze szkoły, to wkuwam: „Pompować wodę, pompować wodę"...
Mama mi mówi:
— Wicuś, bierz się do lekcji! — A ja mówię: — Nie mogę, mamo, bo się uczę roli i powtarzam: „Pompować wodę, pompować wodę"...
Tatuś mówi:
— Wicuś, chodź, przerobimy rachunki! — A ja mówię: — Nie mogę, tatusiu, bo się uczę roli... i wkuwam: „Pompować wodę, pompować wodę".
Mama mi mówi:
— Wicuś, chodź do kina!
A ja mówię: — N...nnno dobrze... — no, i poszedłem do tego kina, ale calutki czas powtarzałem sobie po cichu: „Pompować wodę, pompować wodę"...
A tymczasem każdy z nas wykleił sobie piękny hełm z tektury, tylko Kajtuś Rechotalski powiedział, że on będzie miał hełm metalowy, taki jak prawdziwy.
A my mu mówimy: — „Nawalasz, Kajtek!". A on mówi: — „Nie nawalam".
I nie nawalał. Naprawdę przyszedł na przedstawienie w takim morowym hełmie. Ten hełm zrobił mu jego tatuś z takiego garnka, co już ciekł ze dwa lata, i ze srebrnego papieru. Taki morowy hełm, że nie wiem!...
A tu na sali... ani szpilki wetknąć, tyle ludzi! I koledzy, i rodzice, i tyle nauczycieli!... Jak zobaczyłem, to aż mi się zimno zrobiło i zacząłem prędko powtarzać sobie rolę: „Pompować wodę..., pompować wodę..., pompować wodę...".
Stoimy wszyscy za kulisami, przede mną stoi ta Apolonia Kurdysiówna, cośmy ją mieli ratować z pożaru...
Jej się wydaje, że jak ona jest Apolonia Kurdysiówna i jak ją się ma ratować z pożaru, to jej wszystko wolno!
Ale ja nic, stoję sobie za nią i powtarzam: „Pompować wodę... pompować wodę". A ona się odwraca i skrzeczy: *(przedrzeźnia)*
— Nie trzeszcz mi tu nad uchem o tym pompowaniu!...

A ja jej mówię:
— Ancymonek z morskiej piany, co ma nosek polewany!!...
A ona się odwraca taka czerwona jak indor i syczy:
— Widzicie go — Frajer-pompka!!...
Więc mi się czarno w oczach zrobiło... A tu Stasiek mnie łaps!... za rękaw i wypycha na scenę, że teraz na mnie kolej... Więc ja na chybcika sobie powtarzam: „Pompować wodę... pompować wodę"... ale jak na scenę wyleciałem, to mi się przez tą Apolonię wszystko pomyliło i krzyknąłem, że aż się ściany zatrzęsły:
— Wodować pompę!!!...
Więc się zrobił straszny ryk na sali. Ale się widać podobało, bo takie brawo dostałem jak nikt... A potem już wszystko do końca aktu dobrze poszło. Tylko najgorsze, że tego ancymonka Apolonię Kurdysiównę trzeba było z pożaru wynosić. Mówię jej do ucha:
— Czekaj, już ja cię na drugi raz uratuję z pożaru, zobaczysz!
A potem była przerwa. Siedzimy w szatni, a Kajtuś Rechotalski powiada, że ten jego hełm to taki mocny jak prawdziwy, że żeby nie wiem co go uderzyło po tym hełmie, to on wcale nie poczuje...
To ja wziąłem kij, co wisiał na wieszaku, taki porządny, dębowy i powiadam:
— No dobrze, to zaraz sprawdzimy, chcesz?...
— Chcę!...
No więc ja go — łups!... tym kijem po tym hełmie, ale przecież nie żeby jaka bijatyka, tylko żeby sprawdzić — czy poczuje...
My patrzymy z Dyziem, a tu Kajtusiowi cała głowa zginęła w tym garnku. Zamiast głowy ma ten hełm... I słyszymy krzyczy spod tego hełmu:
— Ratunku!... Ratunku!... — Ale jak z beczki!
Podnosimy ten hełm, nic nie pomaga... Więceśmy Kajtusia położyli na podłodze, Dyzio chwycił go za nogi, a ja go chwyciłem za ten garnek — ciągniemy... ciągniemy... Nic nie pomaga, bo ten Kajtuś ma bardzo odstające uszy i garnek się o te uszy zaczepił. A ten nasz Kajtuś krzyczy z tego garnka:
— Ratunku!! Ratunku!!
Dziewczyny narobiły wrzasku, przyleciała pani nauczycielka, zrobił się gwałt. Był na przedstawieniu pan felczer i pan doktór, przyszli, opukali garnek, ale nic nie mogli poradzić. Dopiero przyszedł pan Fukałkiewicz, dyziowy tatuś, co jest ślusarzem, garnek rozciął, kajtusiową głowę wyciągnął i wszystko w porządku...
Więc dopiero pani się pyta, kto to zrobił?...
Więc ja mówię: — Ja...
Więc pani się chciała gniewać, ale Kajtuś Rechotalski mówi, że ja jestem nie winien, bo to przecież, nie żeby jaka bijatyka, tylko on sam chciał sprawdzić czy poczuje... I rzetelnie, tylko tyle, że mu ten garnek ugrzązł na głowie, przez te odstające uszy, ale co poczuć, to nic nie poczuł... Więc powiada:
— Niech się pani na Wicusia nie gniewa".
Taki morowy ten Kajtek!.. .
Więc chociaż mi się to przedstawienie właściwie niekoniecznie najlepiej powiodło (chociaż co prawda, to takie brawo dostałem, jak nikt), ale za to z Kajtusiem Rechotalskim tośmy przyjaciele na żelazobeton. *(chce odchodzić, wraca)* Ale, ale, a potem wychodzę z szatni, a tam ta Apolonia ryczy jak bóbr, więc Kajtuś mówi:
— Czego ryczysz?...

Więc koleżanki mówią, że o ten pożar, co jej nie chcemy ratować.
To myśmy popatrzyli na siebie z Kajtusiem i mówimy:
— No, niech cię tam, jeszcze cię na drugi raz uratujemy, widać i takie na świecie są potrzebne.
No i wszystko się morowo skończyło.
A z Kajtusiem od tej pory to sztamę trzymamy na całego!...

HELENA DUNINÓWNA

STRASZNY SEN

monolog

Dziś mnie moja mama rano pytała,
dlaczegom w nocy tak długo, tak głośno płakała?
Powiedziałam, że mnie bolała główka,
że źle przepisałam (zła była stalówka!),
że się bałam w ciemności,
by strach nie przyszedł w gości...
Ale naprawdę — to inaczej było —
(cicho, tajemniczo)
mnie się tej nocy coś strasznego śniło...
Śniło mi się, że już byłam zupełnie dorosła.
Mama mi bardzo długą suknię przyniosła,
kazała wysoko na głowie spiąć warkoczyki,
i włożyć na nogi z wysokimi obcaskami buciki.
Potem kapelusz, na kapeluszu upięła woalkę...
(żałośnie)
Kazała na strych wyrzucić najukochańszą lalkę!
Lalka tak strasznie płakała, tak bardzo prosiła litości,
że aż mi w piersiach serce zamierało z żałości...
Chwytała mnie małymi, lalczynymi rączkami,
a mama powiedziała:
— dorośli się nie bawią lalkami —
(po chwili)
Więc się zbudziłam ze snu bardzo stroskana,
i płakałam, płakałam aż do samego rana — —
O to, że choćbym tego tak bardzo, bardzo chciała,
nie będę przecież zawsze taka jak teraz mała...
Że stanie się to kiedyś: w zimie, a może na wiosnę,
i tak, jak wszyscy dokoła —
(niechętnie)
zupełnie naprawdę dorosnę!

Dane statystyczne uwidaczniają ogrom pracy i wysiłków i... wielkie trudności materialne.
Poza tym omówienie licznych wydawnictw książkowych i czasopism. W „Ciekawych wiadomościach" Józef Opieński opowiada o teatrze ludowo-narodowym we francuskiej części Szwajcarii.
TEATR LUDOWY nr 3-4 (marzec-kwiecień 1937) umieszcza na wstępie wspomnienie pośmiertne o Karolu Szymanowskim i Zygmuncie Nagrodzkim, działaczu Wileńskiego Związku Teatrów Ludowych.
Numer zawiera: 5 inscenizowanych przez J. Turowiczównę, Al. Oleszczuka i W. Banaszewską pieśni ludowych, Jana Lipki „Prawdę o teatrze ludowym", Zygmunta Prószyńskiego „O chórze wielogłosowym", Mariana Mikuty „Rola t. zw. obwodowej biblioteki teatralnej", omówienie pracy w zespołach i wydawnictw, oraz „Ciekawe wiadomości".

OD REDAKCJI

Po trzech latach istnienia pisma na podstawie licznych głosów zainteresowanych, należy stwierdzić, że pismo nasze spełnia swą rolę orientując, pomagając w pracach teatralnych w szkole. Rozrost pisma i jego poziom przypisać należy zarówno pracy autorów, jak i zainteresowaniu czytelników. I jednym i drugim redakcja składa serdeczne podziękowanie.
Prosimy jednocześnie Autorów i Czytelników o podzielenie się swymi spostrzeżeniami i życzeniami z redakcją. Będą one wzięte pod uwagę przy opracowaniu planu redakcyjnego na rok przyszły.
W przyszłym roku szkolnym w numerze wrześniowym ogłosimy rozstrzygnięcie **Konkursu „Teatru w Szkole"**.. Jednocześnie rozpoczniemy druk nagrodzonych i wyróżnionych w Konkursie prac.

REDAKTOR: HENRYK ŁADOSZ
REDAKTOR ODPOWIEDZIALNY: LUDWIK PAWŁOWSKI

WYDAWCA W IMIENIU ZWIĄZKU NAUCZYCIELSTWA POLSKIEGO.
STANISŁAW KWIATKOWSKI

REDAKCJA RĘKOPISÓW NIE ZWRACA

W PRZEDEDNIU TELEWIZJI

Marzenia ludzkości o widzeniu na odległość są bardzo dawne. Dopiero w ostatnich czasach udało się skonstruować aparaty, realizujące to marzenie. Eksperymenty przekonują, że zbliża się dzień, w którym całe rodziny będą mogły zasiadać przy swym odbiorniku, a przed ich oczyma przesuwać się będą obrazy zdarzeń, dziejących się w Londynie, Paryżu, Madrycie czy Warszawie.

Wielkie firmy radiowe rozbudowały specjalne laboratoria telewizyjne, rozporządzające olbrzymimi środkami finansowymi. Ogromne jednak koszty i nierentowność badań telewizyjnych, sprawiły że próby nad telewizją prowadzą tylko nieliczne państwa. Przodują U. S. A., Niemcy i Anglia. Inne kraje korzystają przeważnie z dorobku obcych laboratoriów, pozostając siłą rzeczy nieco w tyle. Obrazy otrzymywane na ekranach aparatów telewizyjnych są już zupełnie wyraźne i przypominają kino domowe. Konstruktorzy mają jednak cały szereg poważnych zmartwień. Pomijając już bowiem fakt, że aparaty są b. skomplikowane, drogie i wymagające fachowej obsługi — nadawanie programów telewizyjnych odbywać się musi na falach krótkich. Fale te zbliżają się pod względem swoich własności do fal świetlnych. Rozchodzą się niemal po liniach prostych, a dla dobra odbioru pożądane jest, aby antena odbiorcza znajdowała się w „polu widzenia" anteny nadawczej. Dlatego zasięg nadajników telewizyjnych jest narazie bardzo ograniczony i z reguły możliwy tylko w obrębie jednego miasta. W Niemczech wybudowano dwa nadajniki na samotnych górach (Taunus i Brocken), dzięki temu uzyskano zadawalający odbiór w promieniu 100 km. W Niemczech i w Anglii zarządy radiofonii rozpoczęły budowę „pokojów telewizyjnych". Jest to rodzaj małego kina, gdzie zamiast normalnego ekranu kinowego mamy ekran telewizyjny. Na terenie Berlina zainstalowano 12 takich „pokojów". Cieszą się one dużym powodzeniem wśród zwiedzającej publiczności. Wyświetlają one przeważnie aktualia i krótkie filmy. W niektórych laboratoriach badania nad telewizją otoczone są tajemnicą, zwłaszcza że sprawami telewizyjnymi interesują się sfery wojskowe. Wydaje się jednak pewnym, że gabinety laboratoryjne nie kryją żadnych wynalazków, które pchnęłyby telewizję na nowe tory.

W OCZEKIWANIU RADIOFONII SZKOLNEJ

Jeżeli rok 1936 przyniósł wreszcie oczekiwany od tak dawna „kryzys kryzysu" — to pierwszą jaskółką tej, rozpoczynającej się wiosny gospodarczej był niewątpliwie rozkwit na odcinku radiowym. Przede wszystkim więc wzrosła w sposób imponujący rzesza polskich abonentów radiowych, przy czym niezwykle dodatnim objawem jest demokratyzowanie się radia i przenikanie jego do najszerszych warstw społeczeństwa. Coraz większa ilość szkół nabywa bądź otrzymuje radioaparaty, które stanowią ogromną pomoc w nauce, zwłaszcza w miejscowościach odległych od ośrodków kulturalnych. W braku kina, teatru, biblioteki, a często i niezbędnych pomocy szkolnych — radio oddaje nieocenione wprost usługi zarówno nauczycielowi jak uczniom. Jak bardzo potrzebna jest radiofonizacja szkół i jak entuzjastycznie jest przyjmowane radio przez dzieci i młodzież — świadczą najlepiej stosy listów do Polskiego Radia. W listach tych dzieci nie tylko dziękują lub proszą o odbiorniki, ale i wysuwają swe życzenia, dotyczące audycyj, krytykują program, podają projekty — częstokroć b. oryginalne.

„NASZA KSIĘGARNIA" S. A. ZWIĄZKU NAUCZ. POL.

WARSZAWA, ŚWIĘTOKRZYSKA 18. P. K. O. 2.058

Oddział „NASZA KSIĘGARNIA" Wilno, Wielka 42

poleca własne wydawnictwa:

TEATR SZKOLNY I DOMOWY:

1. Szelburg E. Najszczęśliwsza z sióstr. Baśń kolędowa w 3-ch odsłonach —.60
2. Gnoińska H. Boże Narodzenie w szkole. Muzyka J. Swatonia . . . 1.20
3. Juszkiewiczowa M. Jak Bolek został harcerzem. Obrazek sceniczny w 1 odsłonie . . . . . — .50
4. Szelburg E. Czarodziejska lekcja, oraz trzy inne obrazki sceniczne . . —.70
5. — Zabawa, jakich mało, oraz trzy inne obrazki sceniczne . . . —.70
6. Juszkiewiczowa M. Kazia-leniuszek. Obrazek sceniczny w 1 odsłonie . — .50
7. Szelburg E. Złoty sen (z życia dziewcząt). Obrazek sceniczny w jednej odsłonie, zakończony żywym obrazem . . . . . —.50
8. — Za siedmioma górami. Baśń sceniczna w 4 odsłonach z ilustracjami 2.—
9. Gerson-Dąbrowska M. Dzień oszczędności . . . . . 1.—
10. Łabacz-Krzepkowska N. Który lepszy. Obrazek sceniczny . . . . —.40
11. Czaki K. Zwyciężyłem . . . . . —.50
12. Kownacka M. Deszczyk pada, Słonko świeci . . . . . —.50
13. Szelburg-Zarembina E. Wyprawa po szczęście 1.50
14. Gerson-Dąbrowska M. Onegdaj... wczoraj... dziś . . . . . —.80
15. Zahora F. W świętą noc . . . . . —.40
16. Gerson-Dąbrowska M. Krewniak z Ameryki . . . . . 1.—
17. Marcinowska J. Legioniści. Sztuka w trzech odsłonach. Wyd. III . . 1.80
18. Teatrzyk Kukiełek pod redakcją M. Kownackiej 3.80